Las Mujeres y la Ópera

Hélène Seydoux

Con prólogo de
Ricardo de Cala

Traducción
Luisa M. Anzola de Lara



Las Mujeres y la Ópera

Hélène Seydoux

Con prólogo de
Ricardo de Cala

Traducción
Luisa M. Anzola de Lara



Las Mujeres y la Ópera


LEO

Helena Seydoux

Las Mujeres y la Ópera


LEO

MADRID BARCELONA MÉXICO D.F. MONTERREY

NUEVA YORK LONDRES MUNICH


LEO

Colección LEO: Libros de divulgación

Editado por LID Editorial Empresarial, S.L.

Sopelana 22, 28023 Madrid, España

Tel. 913729003 - Fax 913728514

info@lideditorial.com

LIDeditorial.com

A member of

businesspublishersroundtable.com

Publicado originalmente por Éditions Ramsay, con el título Les Femmes et l’Opéra.

EAN-ISBN13: 9788483566534

Editor: Jose Antonio Menor

Traducción: Luisa Mercedes Anzola de Lara

Revisión de la traducción: Patricia Anzola Díaz

Corrección: Victoria Gabaldón y Alejandro Navarro

Diseño de cubierta: Isabel Scull, ssdisenografico.com

Imagen de portada: © Getty Images.

Impresión: COFÁS Depósito legal: M-43.671-2011

Impreso en España / Printed in Spain

Primera edición: noviembre de 2011

Índice

PRÓLOGO

Las mujeres en la ópera

Si existe un mundo donde las mujeres hayan sido rechazas, es el del canto en general, y el de la ópera en particular. Por lo cual, si hay un libro necesario es este, que valora y recuerda la aportación de las mujeres a este arte tan particular.

El origen del canto se remonta a las oraciones que entonaban los monjes medievales para la mayor gloria de Dios. El centro del pensamiento medieval era Dios, y el objetivo del arte era Su alabanza, lo que explica sus características fundamentales:

1) Era monódico (a una voz), para que pudiera entenderse el texto.

2) Era anónimo. Lo importante era la alabanza del Señor, no del autor.

3) Era obra de aficionados. Los monjes no eran profesionales del canto

4) Era cosa de hombres. En los oficios no participaban mujeres.

El Renacimiento cambió las cosas. El pensamiento renacentista trasladó al hombre como figura principal del pensamiento. La polifonía irrumpió en la casa de Dios construyendo edificios sonoros, que por belleza y dimensión, podían competir con la magnificencia de las catedrales góticas. Pero claro, cantar a ocho

voces ya no era empresa de aficionados y el autor comenzó a reclamar su parcela de notoriedad. En definitiva, los viejos esquemas fueron renovados, salvo la prohibición a las mujeres de actuar en la Capilla Sixtina y los espectáculos públicos de los Estados Pontificios.

A lo largo del barroco la confusión de sexos sobre los escenarios de ópera era tan habitual, como carente de interés para un público mucho más atento al acto social que tenía lugar en las plateas, de las que sólo apartaba los ojos y oídos puntualmente, para asistir al último prodigio del castratti de moda. Estos hombres, mutilados en la pubertad, conservaban la pureza tímbrica de de un niño a la que sumaban la musculatura y la caja torácica de un hombre, lo que les permitía un virtuosismo excepcional. Pero algunos de ellos, los mejores, eran mucho más que máquinas de fuegos artificiales. Es condían en sus voces la intrínseca belleza del sonido, eran extraordinariamente plásticas y expresivas, de emisión fácil y flexible, capaces de suscitar enorme emoción. Celletti nos narra el momento en que Sthendal, en 1817, visitó al gran castratto Gaspare Pacchierotti, que a la sazón contaba 73 años. Lo escuchó en algunos recitativos y lo encontró “sublime”, “un alma que habla a otra alma”. El compositor Giovanni Pacini lo visitó un año más tarde y con otro recitativo le hizo exclamar “su elocuencia y expresividad eran tales que me movieron a las lágrimas”. Es evidente que cantantes así son mucho más que exhibicionistas dados al alarde y al fenómeno vocal.

En este difícil entorno es en el que las mujeres poco a poco empezaron a conquistar su puesto sobre la escena operística. Uno de sus primeros y más poderosos aliados fue Mozart, que dejo espléndidas partituras para la voz de soprano. Junto a él, ese genio polifacético y divertido que fue Lorenzo da Ponte, construyó el retrato de dos mujeres sensuales, independientes y llenas de sentido del humor: Dorabella y Fiordiligi que están encantadas de intercambiar sus amantes, con aquella alegría de vivir tan propia del aristocrático siglo XVIII, mucho más liberal de costumbres que el burgués XIX, dibujando a dos damas modernas, audaces y sin complejos a la hora de tomar sus propias decisiones.

Rossini se encontró en una difícil encrucijada. Lo cierto es que ninguna es fácil. Los castratti estaban desapareciendo y los tenores todavía no habían alcanzado su máximo desarrollo vocal. Celletti afirma que la voz con la que Rossini se identificaba era la de los evirados, pero enfrentado al problema la literatura rossiniana para las voces femeninas no pudo ser más fecunda ni brillante. Espléndidas partituras para contraltos como Marietta Alboni o Rosamunda Pisaroni, a su lado voces legendarias como la Malibrán o la Pasta, han dejado una profundísima huella femenina en los escenarios, allanando el camino a sus sucesoras.

Durante el periodo romántico las sopranos se conformarán con ser buenas hijas y mejores esposas. La pureza de sus sentimientos y de sus cuerpos quedará perfectamente plasmada por sus timbres cristalinos, capaces de elevarse a tesituras estratosféricas y de producir asombrosos trinos y cadencias. Si una dama poseía un curriculum amoroso más concurrido de lo conveniente o una especial determinación, la conclusión evidente era que, o bien su impureza le impedía alternar con la buena sociedad o era una bruja, pero en todo caso la voz más grave de mezzo la distinguía de la límpida soprano.

Carmen, una mezzo, hace que las cosas empiecen a cambiar. Es una mujer independiente, libre, que no se vincula a ningún hombre simplemente porque no lo necesita y porque no quiere. Es amante de D. José y de Escamillo, pero no soporta la babosa dependencia del primero. El ascenso a los escenarios de este personaje marginal, que se relaciona, no con nobles, sino con cabos y gitanos fue algo insolito, pero de una influencia capital en la ópera, sobre todo en Italia.

Tras la estela abierta por Carmen aparecen Lulú, Dalida (al servicio del Sumo Sacerdote), Electra, Tosca, Ariadna y otras…, que les están aguardando en cuanto pasen la página.

Ricardo de Cala

Nota de la traductora

Antes de que el lector aborde la lectura de este libro, quisiera explicar las razones que me hicieron decidir traducir al español la obra de mi sobrina Helena.

Mi madre, por lo tanto su abuela, nos inculcó el amor por la ópera y de ahí mi deseo de que su legado perdure. Helena realizó un extenso trabajo y pienso que, donde quiera que se encuentre, se sentirá muy feliz de que los hispanohablantes conozcan sus ideas, las estudien y puedan disfrutar de su obra, en la que, a mi parecer, encontrarán opiniones interesantes y novedosas. Además, es una forma de demostrar el cariño que le tenía.

La editorial Ramsay publicó la primera edición en francés en 1984. Cuando solicité la autorización de esta traducción para su posterior publicación en español, los editores recordaron la obra, y como resultado decidieron hacer una segunda edición en noviembre de 2004, titulada Les femmes et l’opéra.

Quisiera agradecer a todos los amigos que me animaron en el transcurso de este proyecto. En especial a Isabel, con quien discutí dudas durante largas horas y pasamos momentos agradables que nunca olvidaremos.

Luisa Mercedes Anzola de Lara

En memoria de mi abuela, quien me transmitió su amor por la ópera…

Presentación

Tanto en verano como en invierno los amantes del arte lírico persiguen la ópera por todo el mundo –desde la vieja Europa hasta América, de Asia a Australia–, para vivir momentos fascinantes y a menudo inesperados. Una vez me contaron que un director de orquesta con una sensibilidad especial interrumpió una representación de ópera y permitió que un ruiseñor, que se creía en casa, arrullara la noche con su canto. Esto sucedió una noche cálida del mes de julio, bajo el cielo estrellado de Aix-en-Provence. A algunos kilómetros de allí, los miles de espectadores que ocupaban las gradas del Teatro Antiguo de Orange debían sufrir los ataques del Mistral, y agregaban a la cuenta de los fenómenos naturales el silbido de un tren que atravesaba la noche. En las arenas de Verona, la multitud hacía centellear 25.000 antorchas; en ese ambiente entusiasta, el director dirige la obertura de la obra. En Bayreuth, el público salía a estirar las piernas en cada intermedio y se paseaba por los jardines cercanos al teatro del Festival, concebidos por el mismo Richard Wagner. De igual modo, comían salchichas y bebían cerveza.

A la indolencia del verano y las vacaciones le sigue la agitación ciudadana del otoño, pero los lugares en los que se representan las óperas no dejan de ofrecer una atmósfera muy particular, lo que llena de encanto estas veladas líricas. En Covent Garden, el público, como si fuera el invitado de algún Lord excéntrico y millonario que en los intermedios le ofrece bocadillos y bebidas, espera sentado sobre las escaleras que le conduce a sus asientos. Las conversaciones son animadas, el olor a café con leche se mezcla con el perfume de las mujeres y los ramos de flores que ya comienzan a marchitarse. Todos los años, el 7 de diciembre, se festeja en Milán San Ambrosio, aunque la gente no va a la iglesia a celebrar este culto, sino a la Scala: es el solemne comienzo de la temporada. En este lugar, todo coincide para que sintamos que estamos en un santuario cargado de leyendas y recuerdos, e incluso los acomodadores, elegantes y dig-nos, vestidos de negro con guantes blancos y una cadena dorada, parecen verdaderos ujieres de nuestros paraísos líricos. En París, Londres o Nueva York, así como en Marsella o Estrasburgo, hombres y mujeres –usted y yo quizá– esperan con impaciencia el final del día para abandonar sus ocupaciones, dejar sus oficinas u

hogares y trasladarse a la ópera. Corriendo por los pasillos del Metro, aguardando angustiados en los semáforos en rojo, los minutos pasan… Algunas veces los hombres cambian sus trajes por un esmoquin; las mujeres, más extravagantes, se ponen una flor en el pelo y se maquillan. Los cantantes se preparan en los camerinos. Algunos, encerrados con su partitura desde el comienzo de la tarde, la tararean a media voz. Entre bastidores y en el escenario, reina una atmósfera enardecida, a la que los administradores y técnicos de todo tipo se han acostumbrado representación tras representación. El director de la ópera resuelve el último drama, observa en una pantalla de vídeo a la orquesta, la escena y los bastidores. Envía unas flores para la diva y cruza los dedos. La sala se oscurece y sobre los atriles de la orquesta se proyecta una luz íntima. En pocos instantes el director atacará la obertura, el preludio y el prólogo… la Mariscala, Lulú o Don Giovanni estarán listos para entrar en escena.

¿Qué ha pasado para que, tres, cuatro y hasta cinco horas después de haber presentado nuestra entrada en la puerta, cuando estábamos cansados y tensos, el final de la representación nos haya dejado tal sensación de felicidad? La música consigue borrar el tiempo y el espacio de la realidad cotidiana, nos sumerge en un mundo so noro que modifica nuestro ser, nos hace vivir y compartir las pasiones, los tormentos y la felicidad de hombres y mujeres provenientes de un pasado lejano o mítico. Debajo de sus pelucas, de sus trajes de brocado o lana, de sus falsas joyas brillantes y con una voz poco habitual – cantada– aparecen estos personajes excesivos: los conflictos que los desgarran, el éxtasis que los llena, son los nuestros.

Fue mi abuela materna quien me transmitió el gusto por la ópera. Venezolana, de origen vasco, como muchas sudamericanas, consiguió que un tío suyo le regalara por su 16 cumpleaños un viaje a París; un regalo magnífico y extravagante a la vuelta del siglo XX. Generoso, dejó que eligiera lo que quería hacer, a lo que respondió sin titubear: «Yo quiero ir a la ópera». ¿Qué sería lo que en aquel país lejano le produjo el deseo de oír una ópera de Wagner –¡se trataba de La Valquiria!–, un universo tan alejado de su tierra asoleada? Mientras que su tío se aburrió muchísimo (aún se ríe de ello), a ella le fascinó la función. De mi infancia conservo el recuerdo imborrable de las acaloradas discusiones sobre los héroes, pero principalmente sobre las heroínas de las óperas, cuyos conflictos y

dramas me parecían más reales –o en todo caso, mil veces más interesantes– que las andanzas de los miembros de mi familia. Si las extravagancias del tío E. o la melancolía del tío A. preocupaban a mi abuela, mi hermano o mis tías rápidamente las dejaban de lado. Los hombres de la familia o los de fuera, tema predilecto de las mujeres sudamericanas, para mí no tenían comparación con Lady Macbeth o Carmen. Una nueva interpretación de Tosca en la que se criticaba sus insoportables celos, in dignaba a mi abuela, porque para ella era inadmisible que la cantante, cuyo nombre no recuerdo, se arrastrara a los pies de Scarpia. Ella afirmaba que Tosca no era mujer que se humillara. La furia de Isolda hacia Tristán en el primer acto desencadenaba interminables polémicas, ya que nadie lograba explicar con claridad lo que había pasado entre ambos héroes antes de subir el telón. Las opiniones sobre la inconstancia de Dorabella y de Fiordiligi eran compartidas. Yo no tenía derecho de palabra – «¡los niños no hablan en la mesa!»– pero gracias a todas esas controversias de las que no me escondían ningún detalle, ya que no iba a encontrarme con esos personajes de ficción en mi vida real, puedo decir que era una joven muy avanzada para mi edad en lo que concierne a las pasiones, sobre todo amorosas, de los hombres y las mujeres.

Un día mi abuela atravesó el umbral que la separaba del escenario e interpretó el papel de Tosca en la Salle d'Iéna en una gala de caridad. Penetró el círculo mágico donde quien entra se vuelve mito y, sobretodo, convivió con esos seres pertenecientes a una categoría diferente: los cantantes de ópera. Durante mucho tiempo, nos habló de las clases que recibió con George Wague, quien la puso en escena y fue el profesor de Colette. Mi abuela, mujer de conducta irreprochable, trató con personajes de una mentalidad muy diferente a la suya, cosa que nunca hizo que se contradijera a sí misma. Al contrario, a través del prisma del arte, y por haberla acogido en su mundo por unos días, dichos personajes se convirtieron en sagrados para ella. Este período, fuente de encanto durante el que había vivido un mundo diferente, quedó lleno de misterios. Teníamos la impresión de que al formar parte de los iniciados, ella no nos había revelado todo sobre el secreto al que se había acercado: incomunicable, inexplicable, inexpresable...

Más adelante, encontré en los escenarios de la ópera a las heroínas de mi

infancia. Las discusiones familiares no me habían inducido al error: la ópera canta sobre un mundo donde las mujeres son constantemente exaltadas y magnificadas. Los héroes son en su mayoría heroínas, ganadoras o perdedoras, y siempre tienen el papel más bonito. Si es posible contar la historia de la ópera occidental a través de sus grandes figuras femeninas y establecer un nexo de unión entre Almaviva y el mismo Fígaro (Las bodas), Pollione (Norma), Don José (Carmen), Pinkerton (Madame Butterfly), Schön o Alwa (Lulú), esto pone a los hombres en desventaja en el teatro lírico.

En 1689, Dido y Eneas de Henry Purcell, creada en un colegio de señoritas cercano a Londres, escenifica a una reina, su doncella y su amado. ¿La historia? La que en la ópera occidental no dejará de reproducirse durante los próximos dos siglos. Con su perfección, su majestuosidad, su intensidad… ella configura lo que serán las representaciones y los repartos de los papeles masculinos y femeninos en la ópera. Mozart, Verdi, Puccini podrán hacer de una doncella una descarriada, de una japonesa sometida la protagonista de una de sus obras; la reina Dido, cuya nobleza de sentimientos no se iguala sino a la profundidad de su sufrimiento, será el arquetipo de la heroína de la ópera. Todas las doncellas del repertorio, todos los hombres amados ocuparán, entonces, los roles atribuidos a Belinda, su doncella y a Eneas, único personaje masculino de la obra. La elección del tema, el papel del destino, el desarrollo de la acción y la importancia de los coros están definitivamente cada uno en su lugar.

Este libro trata de descubrir por qué la ópera, más que cualquier otra forma de arte –literatura, cine o teatro–, da prioridad a las mujeres. Y no a cualquier mujer: los compositores raramente han descrito a mujeres en su felicidad cotidiana, doméstica y burguesa. Por una Charlotte, una Marguerite, una Eva (burguesas), cuántas Norma, Medea, Turandot, Elektra, Carmen, Popea, Salomé… Además, en lo que respecta a las cantantes, hoy mucho más que ayer, se les ha concedido gran parte del espacio lírico, lo que les permite encarnar tanto personajes femeninos como masculinos. Sus voces cantan y nos encantan, en sus papeles de diosas, de reinas o sirvientas, pero también en los de enamorados o caballeros del bel canto.

¿Quiénes son y cómo las heroínas de la ópera? ¿Por qué a menudo los hombres se encuentran desfavorecidos o reducidos a papeles sin importancia en comparación con las mujeres? ¿Cómo es que, frente a tantas heroínas femeninas, se nos ofrece –aparte de los extraterrestres wagnerianos o los personajes de la ópera rusa (ésta es otra historia)– pocos héroes como protagonistas? Algunas personas afirman que cometo un error al intentar investigar sobre ésto. El hecho de que las mujeres sean las que acaparan la mayoría de los papeles principales en las óperas simplemente debe ser porque sus voces son más bellas, más agradables y más voluptuosas que las masculinas y, por ello, fuente de inspiración natural para los compositores. Todas ellas pensarían y desearían una sola cosa: poner por delante al sexo débil (como se decía en el siglo XIX). Nada me parece más falso: ¿qué dicen mis interlocutores de voces soberbias del pasado reciente como las de Léopold Simoneau, Georges Thill, Fritz Wunderlich, y Jon Vickers, hoy en día una de las voces más emotivas que conozco? ¿Por qué no asentir bajo esta misma postura que los cuerpos y los rostros femeninos deberían convertir a la mujer en el tema único y privilegiado de los pintores, escultores y cineastas? ¡Pero no ha sido así! En su conjunto, la pintura, la escultura, el teatro, el cine y la literatura otorgan, tanto a mujeres como a hombres, el lugar que se merecen en el universo, sin olvidar otras fuentes de inspiración como las ciudades, el campo, los palacios, las buhardillas, los animales, los bosques y las flores. Para otros, el dolor y la muerte están constantemente presentes y las mujeres son las víctimas inevitables. Por supuesto Norma, después de haber sido traicionada por su amante, sube a la hoguera; Violeta se apaga en una crisis de tos; Dido se suicida… pero Tosca apuñala a Scarpia, Salomé pide y obtiene la cabeza de Iokanaan… En la ópera saber quién es la víctima y quién el verdugo es más complejo de lo que parece.

Este libro no es la tesis de un musicólogo (pues no lo soy), sino más bien las claras impresiones y emociones que nacen en mí cuando veo y escucho una ópera; una tentativa para explicar lo que los compositores parecen dar de sí mismos, de los seres y las sociedades que han vivido, con sus sueños y deseos más íntimos que, a menudo, coinciden con los nuestros. Una representación de ópera es también una apuesta. Nos descubriremos a través del placer de la tragedia lírica, la comedia bufa o el drama jocoso. Ninguna obra tendrá el mismo sentido para todos, pero debemos reconocer que la ópera está llena, para los que la aman, de significados que llegan a lo más profundo de nuestro ser y se nos presentan unidos a través de la música y la voz. ¿Si no fuera así, iríamos tan a

menudo como nos es posible a ver puestas en escenas suntuosas o mediocres, a Tosca hundir un cuchillo en el corazón de Scarpia, a Susana a apartarse de las insinuaciones del Conde, o a Falstaff cortejar a Alicia Ford y Meg Page a la vez?

I

La historia de las mujeres en la ópera

Para el hombre civilizado, la asociación entre música y drama existe desde hace mucho tiempo en formas diversas. Los ejemplos más cercanos a nosotros son la tragedia griega (siempre acompañada por música), los misterios del medievo y las máscaras isabelinas. ¿De dónde sale la forma (ópera) como la conocemos? ¿De qué fecha será la primera ópera? Es necesario reunir diferentes elementos para responder estas preguntas. Sabemos que en la corte de los príncipes de Italia o en la corte del Rey de Francia, en la primera mitad del siglo XVI, se ofrecía a los invitados toda clase de diversiones musicales, todas muy refinadas. Algunas veces se cantaban madrigales, acompañados por músicos; luego venían bailes, interrumpidos por intermedios en los que se hacían declamaciones, pantomimas y se representaban algunos episodios que servían como pretexto para exaltar las virtudes del príncipe o el rey, ligados a los eventos políticos de su reino.

Fue en Florencia, en el año de gracia de 1600, durante la celebración de la boda por procuración de María de Médicis con el buen rey Enrique IV, cuando tras diez días de bailes, banquetes y festejos se representaron Eurídice (una obra de Jacopo Peri con un estilo muy novedoso) y Dafne (basada en un texto del poeta Rinuccini). Estas obras habían causado gran impresión en el carnaval de esa misma ciudad tres años antes. «Sin duda», escribía Peri después de la primera representación de Dafne, «nunca se habló cantando». Si bien era consciente de estar inaugurando una nueva forma de arte, no cabe duda de que usaba como referencia para sus escritos a los griegos y los romanos. Las pasiones cantadas en las iglesias durante la Semana Santa, también se relacionan con el origen de la ópera: en 1600 se representó en Roma la Representación del alma y el cuerpo de Cavalieri, cuyo tema «no es tan sagrado como el de un oratorio ni tan profano como la mayoría de las óperas, pero en una palabra, es una fábula

moralizadora»[1]. Esto fue de suma importancia, ya que en el transcurso de la historia de la ópera, muchas obras fueron escritas con este estilo: La infancia de Cristo de Berlioz, Parsifal de Wagner, Edipo Rey de Stravinsky… Pero regresemos a Florencia y al matrimonio de la futura Reina de Francia; entre la brillante asistencia, un invitado de renombre, el duque de Mantua, quizá acompañado de su compositor titular, Claudio Monteverdi.

Con Monteverdi la ópera hace una entrada arrolladora en la historia de la música. En La coronación de Popea (1642), nos cuenta una historia digna del Hola: los amores entre Nerón y la ambiciosa Popea. Ésta consigue, después de haber seducido al emperador, que éste repudie a su esposa, la emperatriz Octavia, y exige a Séneca que se suicide. Esto, por supuesto, no fue fácil. Monteverdi no tuvo reparos: las escenas de seducción cargadas de erotismo están inmediatamente seguidas por escenas de celos. La sirvienta de Popea proclama que si tuviera que volver a hacerlo (en otra vida), trataría de ser patrona, a la vez que pregunta a Popea si no cree que exagera un poco: ir tan lejos por un hombre, aunque sea el Emperador, es arriesgarse demasiado. Ignoramos el impacto de esta ópera en los espectadores de 1642, pero es cierto que hoy nos impresiona lo moderno de esta obra y su sentido revolucionario. Monteverdi no hace ningún juicio, no saca ninguna moraleja de esta escandalosa historia. Los malos no son castigados y la ópera termina con el magnífico dúo entre Nerón y Popea, en el que expresan el gran placer que tienen de encontrarse al fin solos, liberados de todos los que les molestaban. En el título, el nombre de una mujer: Popea.

Monteverdi permanece durante más de cien años como una excepción. Sus sucesores no siguen sus pasos de inmediato y domina la ópera seria. Los personajes de la ópera seria no son hombres ni mujeres. La intención no era contar historias de individuos, sino poner en escena, para único beneficio de los reyes y los príncipes, las virtudes que ellos supuestamente debían simbolizar. Dioses y diosas entablan discusión con personajes alegóricos: la Virtud, la Fortuna, el Amor. Cada vez que están a punto de derrumbarse no lo hacen, lo mejor de ellos triunfa. Los reyes, los príncipes y sus cortesanos aplaudían. Con este ejemplo se demuestra hasta qué punto la ópera se convertía en algo convencional. De vez en cuando, el genio de un compositor sacaba a los espectadores del hastío y se acercaba a ellos con arias más humanas, que

hablaban de lo que a cada uno en realidad interesaba: la pena, el dolor, la alegría de un encuentro, etc. En Dido y Eneas de Purcell (1689), una hechicera aparta a un príncipe troyano de su amor por la tirana princesa Dido. Los personajes no for-man parte de los comunes mortales, pero Dido, que acepta resignarse, cantará un lamento intensamente humano mientras dice: «When I am laid in earth… remember me…»[2]. Más adelante, en 1735, Alcina de Haendel, otra hechicera, seducirá al caballero Ruggiero para separarlo de su novia Bradamante. La malvada será vencida, el amor triunfará. «Bajo el disfraz de lo maravilloso, el músico describe la parte humana de sus personajes»[3]. Finalmente en Orfeo de Gluck (1762) Orfeo no podrá resistir la tentación de contemplar el rostro de Eurídice. En un canto sublime, él llora por el amor que va a perder. Su lamento no es el de un hombre que pierde a la mujer de su vida. Por cierto, Orfeo suele ser cantado por una voz de mujer, el lamento, un desgarrador «nunca más». Sin embargo, Gluck no se conformó con este triste final, que no se correspondía con las reglas de la ópera de esa época y le dio un cambio un poco artificial para que todo terminara bien.

Detengámonos un momento para hacer una observación sobre la ópera seria: los personajes mundanos no son dueños de sus acciones. Si las mujeres son seducidas o abandonadas, a los hombres no les va mucho mejor: los grandes y generosos son pocos. El motor de la acción se encuentra en la esfera superior. Allá arriba existen otro tipo de mujeres: las hechiceras. Las encontraremos en diferentes formas a lo largo de toda la historia de la ópera. Cuando una mujer tiene poder o poderes ajenos al poder político, será hechicera o la acusarán de serlo. ¿Puede una hechicera ser algo más que una mujer marginada? Es algo que veremos a menudo a lo largo de los siglos: en la sociedad, una mujer relegada será considerada loca o hechicera. En la ópera, será acusada de hechicera. Aunque no deja de ser curioso, encontraremos muy pocos hombres con atributos mágicos. Este poder extraordinario está reservado sólo a las mujeres.

Estas óperas eran el pretexto ideal para realizar extraordinarias puestas en escena: los dioses, acompañados de un cortejo de ninfas, sátiros, tritones, sirenas y otras criaturas prodigiosas, bajaban del cielo (en un gancho volador) antes de desaparecer para volver a su reino celestial. En el escenario se libraban batallas con cañonazos y fuegos pirotécnicos. El público maravillado aplaudía estos

grandiosos espectáculos. Gracias a este mundo mágico se distraía de su vida banal y cotidiana, pero lo que atraía principalmente era la voz, la majestuosa voz.

En sus principios, la ópera se convirtió en el reino indiscutible de los castrati. «Que las mujeres guarden silencio en las iglesias»[4], escribió San Pablo a los Corintios. La Iglesia Romana aplicó al pie de la letra esta consigna, que atravesó los muros de los recintos religiosos y apartó por completo a las mujeres de los escenarios públicos. En todo caso, que las mujeres ejercieran la interpretación estaba completamente prohibido en Roma. Este ostracismo era perfectamente acorde a la moral de la época: ocurría lo mismo para los comediantes en todas partes, y no olvidemos que durante mucho tiempo no se representaron las tragedias griegas ni las piezas de Shakespeare, para citar uno de los ejemplos más ilustres. Durante toda la Edad Media se aceptó sin problemas la ausencia de las voces femeninas en las iglesias. Las voces de los jóvenes y de los hombres eran suficientes para cantar en los oficios religiosos, pero poco después, sobre todo a principios del siglo XVI con la llegada del contrapunto, la música se volvió más sabia y refinada. Las voces de los jóvenes no eran lo suficientemente potentes como para sostener las notas agudas. Se trató de salvar este inconveniente con las voces de los contratenores llegados de España, cuyo estilo provenía del arte de los trovadores. La Capilla Sixtina tenía el monopolio de esta importación y sus cantos maravillaban a quienes los oían. ¿Cuál era el secreto? Se empezó a murmurar que algunos estaban castrados… Esto nunca se aclaró y quedó en el dominio de la especulación. Lo que es cierto es que en 1599, dos castrati italianos, Paolo Folignato y Girolamo Rossini, obtuvieron el derecho a cantar en la Capilla Sixtina, para así inaugurar lo que se conoce como la era de los castrati. La actitud de la Iglesia fue de una rara hipocresía: el que se hacía castrar, incluso el que era cómplice de una castración, merecía la pena de muerte, pero una vez realizada la operación era probable que la Iglesia encontrara más necesario para la salvación el placer estético mundano que cualquier coherencia moral. Se hicieron la vista gorda y decidieron con magnanimidad que, ya que el mal estaba hecho, se podía permitir al castrado ejercer su arte. Ciertamente fue en la Capilla Sixtina, mucho tiempo después de haber desaparecido de los escenarios de ópera, donde los castrati volvieron a oírse en 1913. La operación, o más bien la mutilación, tenía como meta fijar la voz en el momento en que ésta es cristalina, es decir, justo antes de la pubertad. Al crecer el castrado, la caja torácica se expande y desarrolla una tesitura increíblemente extensa,

acompañada de una extraordinaria virtuosidad vocal. El atractivo de los beneficios y la esperanza de una vida material confortable llevaron a numerosas familias pobres a castrar o, lo que era peor, castraban ellas mismas a sus hijos, ya que, en teoría, los castrati que tenían éxito ganaban fortunas. Sin embargo, la mayoría de las veces la realidad era amarga: no todos llegaban a ser grandes cantantes, ni siquiera buenos cantantes, pocos conocieron la riqueza y la celebridad. La verdad es que los convenios de la ópera en esa época eran tales que, en realidad, las cantantes femeninas no eran necesarias. Sobre el escenario reinaba la confusión total de los sexos: los hombres y, entre ellos, los castrati, cantaban indiferentemente papeles de hombres o mujeres; lo mismo ocurría con las mujeres. Porque sí que había mujeres en el escenario pues, por suerte, la mayoría no creyó indispensable doblegarse a una moral tan estrecha. Sin embargo, su capacidad vocal era muy inferior a la de los castrati, sobre la que se concentraba toda la atención del público, dejando en la sombra a las prima donna, llamadas así porque los papeles eran distribuidos según una jerarquía vocal muy precisa: primo uomo, prima donna, tenor, luego segundo uomo, segunda donna y, por último, bajo. Habría que añadir un par de cosas sobre las condiciones en las que se cantaban las óperas desde finales del siglo XVII hasta la mitad del siglo XVIII: se iba a la ópera como hoy se va a un cóctel. Era un sitio de distracción y reunión, se trataban negocios, se arreglaban matrimonios y se servían refrigerios. Los que poseían un palco recibían a la gente allí. La música se oía sin prestarle mucha atención; tenía, hay que decirlo, poco interés y el cantante era totalmente inadecuado para su papel. La ópera nunca fue sino «un concierto disfrazado»[5], escribe el compositor Benedetto Marcello en un texto de 1720, titulado Théâtre a la mode[6]: «Los cantantes, hombres o mujeres, deben preservar su dignidad ante todo [...] para que el público entienda bien que, él o ella, no son el príncipe Zoroastro, sino Monsieur Forconi, o en vez de la emperatriz Filastroca son Madame Giandussa Pelatutti [...] si la prima donna canta un papel de hombre, ella deberá divertirse al abotonar y desabotonar uno de sus guantes [...] la mayoría de las veces al entrar al escenario se le olvidaba la espada, el casco, el abanico…». Curiosamente, estas cosas son la fuente de la hazaña vocal: hay que ponerse en el puesto de los artistas que buscaban llamar cada vez más la atención, sorprender y extrañar. Su canto también era una hazaña o una proeza musical: trinos prolongados, líneas vocales que alcanzaban las notas más altas, con lo que aseguraban la tensión y lo aplausos de un público distraído.

De este modo, nace y se instala en el mundo de la ópera la rivalidad. Las mujeres también deciden imponerse como cantantes y, para ello, disponen de varias ventajas sobre los castrati, como por ejemplo, su apariencia física: por lo general eran obesos, siempre imberbes, de tamaño un poco anormal y se movían de forma poco hábil y hasta ridícula en el escenario, lo que constituía «una ofensa para los ojos»[7], como escribió un anónimo. En efecto, los retratos que tenemos del siglo XVIII muestran una extraña sensación de malestar. Sin embargo, no debemos olvidar que había «arte en su música y música en su arte»[8]. Algunos castrati, cuyos nombres hemos conservado, Porpora, Farinelli, Caffarelli, y otros, fueron grandes artistas y verdaderos creadores. Iban a escucharlos a ellos, más que al compositor o al poeta; gracias a ellos, una música monótona se volvía alegre y variada, y eran la imaginación, el gusto, la audacia y el refinamiento de su invención los que juzgaban a un intérprete.

Hay otro factor que interviene e impone a las intérpretes de modo definitivo: los temas de las óperas serias, tan estériles como las de sus intérpretes, empezaban a molestar a un público que, al ser más popular, crecía en número. Surgió la idea de intercalar bufos en los intermedios para mantener la atención del público. Algunas veces, los personajes de estos intermedios comentaban la acción de la ópera seria. Lo que al principio era una simple manera de atraer al público, acabó por ser el estilo que se impuso. Para la ópera bufa, no se contrataban cantantes dignos de ese nombre, sino simplemente actores que sabían cantar. Ningún castrati se hubiera rebajado a aparecer en un divertimento tan trivial. De este modo, las actrices aprendieron a cantar, se convirtieron en intérpretes y empezaron a valorar los papeles femeninos… pero no nos anticipemos. Aunque las mujeres eran más agradables a la vista y mucho más creíbles como actrices, tenían mucho trabajo por delante para alcanzar vocalmente a los castrati. Como hemos visto, sus empleos en esta época eran los mismos que aquéllos de los castrati, es decir, tenían papeles tanto de hombres como de mujeres. Por lo tanto, ellas empezaron a imitar el arte vocal de éstos, de quienes también recibieron clases.

Dos cantantes lograron imponerse: Francesca Cuzoni y Faustina Bordoni. Los orígenes de Francesca Cuzoni eran modestos, pero sus contemporáneos no se cansaban de elogiar la belleza de su voz, una voz de soprano «clara y agradable,

una tesitura extendida sobre dos octavas. Su estilo era inocente y natural, sus expresiones tiernas y conmovedoras»[9]. Por desgracia, su físico era más bien vulgar, «pequeña, gruesa, las facciones de su rostro eran flácidas»[10] y su carrera terminó sin gloria. La de su rival Faustina Bordoni fue muy diferente, debutó en 1716, proveniente de una distinguida familia veneciana. Era buena música, muy inteligente, bella y los músicos se la disputaban. Se casó con Johann Adolf Hasse, célebre compositor alemán, el director de la Ópera de Dresde, con ella como su prima donna en la corte más brillante y suntuosa de Europa. Su voz era la de una mezzosoprano que, con los años, se volvió más grave, y su rostro pasaba «del furor a la ternura, era una cantante y una actriz nata»[11]. Después de la Guerra de los Siete Años, la pareja tuvo que abandonar Dresde y se marcharon a Viena. Terminaron sus días con una buena posición económica y con el respeto de sus admiradores en la ciudad natal de Faustina, Venecia. Poco a poco, las cantantes fueron surgiendo de las mismas familias de los músicos y del personal artístico en general tales como las familias Bach, Mozart, Weber, por citar las más célebres. La palabra personal puede parecer desmedida; sin embargo, es la adecuada para calificar el estatus de los artistas y los artesanos de todas las clases que, hasta principios del siglo XIX, se ganaban la vida al servicio de los privilegiados. Un músico era considerado igual que un cocinero, un ebanista o un sirviente. Así lo prueba la historia de la cantante Elizabeth Schmeling, hija de un fabricante de instrumentos musicales de cuerda de Kassel, quien se convirtió en la célebre Mara (1749-1833); fue para ella muy difícil dejar a su amo. Pertenecía a la corte de Federico el Grande y quería abandonarla, pero su real empleador no se lo permitió. Pensó que lo lograría al casarse con el violonchelista Jean-Baptiste Mara. Por desgracia, Mara pertenecía a la orquesta del hermano de Federico, Enrique de Prusia, lo que generó que los esposos tuvieran que soportar infinitas angustias por parte de ambos príncipes. Les era imposible presentarse fuera de Berlín, pero no se dieron por vencidos; ella empleó toda clase de estrategias, y un día en que Federico el Grande quería exhibirla delante de un grupo de invitados importantes, cantó de forma tal que no se escuchara. Federico fingió no haber notado nada; acto seguido, ella le escribió varias notas de protesta, que el Rey mandaba contestar diciendo que a ella le «pagaban para cantar y no para escribir»[12]. Finalmente, Elizabeth aprovechó una pleuresía para huir hasta Bohemia con su esposo en el carruaje dispuesto para ella por el Rey, que debía conducirla a Freinwalde a tomar aguas termales. A partir de ese momento, por fin pudo empezar una carrera que la llevó a Viena, Munich, París o Londres.

Mientras tanto, el costo de la vida aumentaba y era cada vez más difícil y penoso para los grandes de este mundo encargar a sus músicos personales que escribieran óperas. Éstos, por su lado, se percataron de todo lo que se podía sacar de este espectáculo con música. ¿Por qué no ir más lejos? Por qué no utilizar ese medio extraordinario, que tanto gustaba a los reyes y, de vez en cuando, les producía suspiros de emoción. Esto podría animar a otros espectadores a pagar por sus entradas. Los hechos les dieron la razón: la apertura del teatro San Cassiano en Venecia en 1637, donde se presentó por primera vez Andrómeda, una ópera de Francesco Manelli, ante un público que compró su entrada, desencadenó un entusiasmo tal que, con rapidez, otras ciudades de Italia se dotaron de uno o incluso de varios teatros en los que representar óperas. La ópera se convirtió, al menos en Italia, en un espectáculo muy popular. Los temas que los compositores escogían tradicionalmente ya no interesaban a un público que no sabía qué hacer con los dioses y diosas de la mitología grecolatina. Estos temas fueron puestos en escena repetidas veces para exaltar las virtudes de los príncipes y de los nobles. En cambio, se dieron cuenta de que los episodios bufos llamaban mucho más la atención de los espectadores y que era en ese momento cuando se hacía un silencio total en la sala. Si los temas eran menos nobles, el espectáculo era mucho más divertido. Los compositores finalmente descendieron a la tierra: en 1733, Pergolesi presenta La criada patrona, la historia de la maliciosa Serpina, que logra hacer que la casen con su amo, el viejo Uberto. Esta intriga, utilizada por muchos autores y con múltiples variantes, se volverá a su vez convencional y nos encontraremos con una serie de mujeres que obrarán de igual manera para engatusar a viejos verdes. En este período de la historia de la ópera, las mujeres son, ni más ni menos, ladinas y astutas.

Es entonces cuando surge el genio de Mozart, no reconocido como tal durante su corta vida, pero resarcido posteriormente por el desarrollo de los acontecimientos y el gusto del público. Compositor de genio, hombre de teatro por excelencia, Mozart quiso mucho a las mujeres, las puso en escena de un modo soberbio y les dio preciosos papeles. Por supuesto, no el joven Mozart, no el Mozart de las óperas serias, sino el Mozart de los 26 años, de El rapto en el Serrallo, Las bodas, Così fan tutte, Don Giovanni, maléfico y soberbio héroe de la historia de la ópera (de él hablaremos más adelante; merece un capítulo para él solo). En cuanto a la Flauta Mágica, ópera didáctica y simbólica, sobrepasa el marco de este libro. Regresemos a las heroínas mozartianas. Pertenecen a dos categorías: las aristócratas – Constanza, la Condesa, Fiordiligi, Dorabella– y las

plebeyas, las que se ganan la vida ellas mismas: Blonde, Susana, Despina. Mozart describió detalladamente a las primeras con infinita ternura y comprensión, esas mujeres que él sabía atadas y aisladas en un sistema social injusto. La educación de la época las obligaba a permanecer encerradas, a ser desgraciadas, a casarse sin amor con un desconocido, poco interesante y convencional. Aunque parezca una suprema injusticia, ellos tenían absoluto derecho sobre ellas y ellas debían resignarse. Debido a ésto, despiertan la ternura de Mozart quien, en cambio, no siente lo mismo hacia sus maridos y sus amantes; sea el cruel y frío Almaviva, el pesado y vulgar Guglielmo, o el romántico y soso Ferrando.

En contraposición a éstos, surgen las doncellas. Tienen una mentalidad totalmente diferente. No temen a los hombres y si todas no dicen como Despina, «un hombre vale lo mismo que otro, porque ninguno vale nada», lo piensan. Sigamos el orden correspondiente. En 1782, en El rapto en el Serrallo, conocemos a Blonde. La intriga es la de una ópera áspera, clásica, de la época. Dos parejas han sido apresadas por el Pachá Selim e intentan escapar y huir. Será Blonde quien llevará las riendas de los acontecimientos e inducirá con su energía a su ama, a su novio y a su propio enamorado Pedrillo. Ella tiene «el modo musical de la libertad misma, no de la libertad de nuestros sueños, pero la que uno defiende o conquista con la vida», y Brigitte y Jean Massin[13] agregarán: «Nunca encontraremos en los siguientes dramas de Mozart una afirmación tan triunfal de la mujer libre». El rapto en el Serrallo es «el canto de la liberación de Mozart»[14]: una mujer es su símbolo…

En 1786 aparecen Las bodas de Fígaro, basada en la comedia de Beaumarchais. Una intriga complicada, con muchos personajes, entre ellos dos mujeres: la Condesa y Susana. Rosina (la Condesa) «es una mujer ya dominada y, por su condición, desempeñará un papel muy pasivo, destinada a permanecer víctima de su situación social»[15]. Sin embargo, Susana: «¡Sí es alguien!», dice Irmgard Sieefried, una de las grandes intérpretes de este papel, y afirma que este personaje es profundamente sano, vivo y libre. Se encuentra «en el centro de la lucha por la igualdad de condiciones, […] por el derecho al amor y la felicidad»[16]. En esta ópera, tanto la Condesa como Susana se encuentran en una situación difícil, pero mientras una habla de morir y se proclama «una triste

víctima», la otra pelea: «Hay que poner las cartas sobre la mesa con un poco de habilidad». Mozart traduce la diferencia de estos personajes: cuando la Condesa le pregunta a Susana cómo la seducirá su marido, Susana contesta de modo prosaico: «El señor conde no / se molesta / Por las mujeres de mi condición […] / Él me propuso dinero».

Ahora queda claro. Susana es una mujer lúcida. La Condesa también, aunque muy triste. A su vez, ella le contestará a Susana que le extrañan los celos del Conde, porque, después de todo, ya no quiere a su mujer: [él está celoso] «Como son los maridos hoy en día, infieles por principio, caprichosos por naturaleza»…

Susana tampoco es de las que «prefieren como amante a un señor prudente y serio». Basilio le repite: «Así se portan todas las damas»; y Susana le contesta: «Las otras quizá, yo no y se lo probaré». También debemos notar que ella es más fina que Fígaro y mucho más dueña de sí misma durante esta loca jornada. Por cierto, aunque el título sea Las bodas de Fígaro, es Susana quien está constantemente en el escenario y es en ella en quien Mozart «parece haber concentrado toda la música, por lo tanto toda la luminosidad»[17]. Sin embargo, Mozart no deja de hacer notar la diferencia de las clases sociales: aún cuando la sirvienta es la confidente de su ama y sus problemas sentimentales las colocan, de alguna manera, en el mismo lugar, la Condesa no titubea en declarar: «¡A qué humilde estado fatal / he sido reducida por un consorte cruel! […] / ¡Me obliga ahora a buscar la ayuda / de una criada!»

Mozart debe haber amado mucho a la Condesa para componerle arias cargadas de tal belleza, nostalgia y dolor. Allí nos describe a una mujer resignada, pero no carente de grandeza, ¡lejos de ello! Su sufrimiento, -su lucidez le impide ser una víctima-, se intuye en la escena en la que perdona al Conde y, aunque la música de este pasaje tiene una ternura exquisita, no nos esconde la amargura de una mujer que sabe bien que todo es una fachada y que a la primera ocasión su esposo, de quien ella sigue enamorada y que, aunque él lo niegue, ya no la ama, se burlará de ella y la engañará con la primera que aparezca. Entiende con claridad su situación y, de alguna manera, la acepta a sabiendas de que para una

mujer de su condición no hay nada mejor ni nada que esperar. No se encuentra en la posición de Susana, quien a pesar de su modesta condición, las costumbres y la actitud de los hombres hacia las mujeres en el siglo XVII –precisamente en esta ópera, el conde de Almaviva espera hacer uso de su derecho de pernada– se lanza valientemente hacia una libertad que podrá conquistar.

Terminemos con Così fan tutte (1790). Una comedia cruel que Mozart acepta escribir de mala gana: un encargo del emperador José II. La historia habría sucedido realmente en Trieste y se relataba en los salones vieneses: un viejo verde sin ilusiones inventa un juego cruel y cínico. Le demostrará a los dos prometidos que sus futuras esposas son como todas las mujeres, infieles y coquetas. Ellos no lo creen. «Apostemos», dice Alfonso. La apuesta se hace y, por supuesto, gana el viejo. Sin embargo, anteriormente en esos cambios de situaciones, que le gustaban mucho a Marivaux, cuántas lágrimas, sinceras o no, cuánto dolor (esta ópera trata ante todo sobre la sinceridad). Durante la acción, enteramente psicológica, los dos aristócratas procederán ayudados y aconsejados por la doncella Despina. Ella les abrirá los ojos y les dará (¿sabios?) consejos: morir por un hombre, ¡qué tontería!, «ya pasaron los tiempos de vender estas fábulas a los niños», les dice: «En nosotras no aman sino su propio placer, / luego nos desprecian [...] / Paguemos, oh mujeres, con la misma moneda / a esa maléfica raza indiscreta».

Ella insiste: «Amemos por comodidad o por vanidad». «Pero tú», preguntan Fiordiligi y Dorabella a Despina, «¿haces lo que dices?» «Yo lo hago», contesta ella, «y quisiera que vosotras también por la gloria del sexo débil hagáis lo mismo». «¡Qué Dios no lo permita! », contestan ellas. «Estamos en la tierra y no en el cielo», replica rápidamente Despina. Pero Fiordiligi y Dorabella encuentran nuevos argumentos: «¿Crees que queremos convertirnos / en el hazme reír? / ¿Crees que quisiéramos causarle ese tormento / a nuestros queridos novios?»

De este modo, indican que no lo hacen por ellas, más bien son y se manejan de esa manera por el qué dirán. Finalmente, aceptan las razones de Despina que, de alguna forma, les da una excusa moral: «Ella dice que no hacemos nada malo».

¿No es malo jugar con su corazón y sus sentimientos? Lo que ocurre a continuación les prueba lo equivocadas que están, porque al enamorarse del turco de opereta, sus verdaderos novios reaparecerán y, con el corazón en la mano, deberán casarse con ellos, probablemente para ir a peor… ¡Alfonso se frota las manos! Mozart, en Così fan tutte, se muestra tan revolucionario como en Las bodas de Fígaro, coloca a hombres y mujeres, al aristócrata Alfonso y la plebeya Despina, al mismo nivel de igualdad. Alain Lombard considera que Despina es un personaje fascinante, «que no es vulgar sino simplona. Que tiene una visión lógica y lúcida de las cosas [...] y es un tercer aspecto del alma femenina, tan verdadera y conmovedora como Fiordiligi y Dorabella». B. y J. Massin no hablan tan bien de Guglielmo y Ferrando a los que tratan de «desgraciados»[18].

¿Cómo no extrañarse de que durante la mayor parte del siglo XIX las óperas de Mozart jamás fueran representadas? Così fan tutte fue juzgada tan atrevida que se debió esperar a principios del siglo XX para oírla en su versión original y no censurada. Wagner mismo la encontraba inmoral. Mozart pone en boca de sus heroínas, réplicas que no oiremos de una mujer en la ópera antes de Carmen de Bizet en 1875. «Él comprendía con una sensibilidad lúcida las reivindicaciones y las humillaciones femeninas»[19], escribían Brigitte y Jean Bassin. «Cuando no estamos obsesionadas por / nuestro propio interés, / las mujeres defendemos nuestro sexo / de los desagradecidos hombres / que sólo piensan en oprimirnos», dice Marcelina en Las bodas de Fígaro[20]. Sin embargo, si Mozart percibió y describió a la mujer con tanta precisión –«cada nota, cada impulso, expresan una fabulosa intuición del alma femenina», dice Christiane Eda-Pierre– y la dejó hablar libremente, no debemos olvidar el contexto de esta situación y la mentalidad de las mujeres a finales del siglo XVII. El entorno que describe Mozart, el de Las bodas y de Così, es el mundo aristocrático, la élite, cuyos más mínimos gestos eran envidiados y copiados por las demás mujeres de la sociedad, era raro que la mujer gozara de tanta libertad en el plano moral y de las costumbres. Podía llevar su vida como ella quisiera y disponer de su cuerpo libremente. «No sabríamos decir», escribe Rousseau en la Julia, o la nueva Eloísa[21], «hasta qué punto en este país tan galante las mujeres son tiranizadas por las leyes, ¿cómo extrañarse de que ellas tomen una venganza tan cruel contra sus costumbres?» No sólo no las criticarán, sino que más bien las admirarán y esta admiración sobrepasará el marco de su época. ¡Basta con leer el libro de los hermanos Goncourt sobre la mujer en el siglo XVIII! Es cierto que existen

muchas razones que explican dicho comportamiento. La más verosímil parece ser que, antes de la Revolución, la familia no se asemejaba a la idea que tenemos de ella en la actualidad, sin mencionar la relación entre marido y mujer. Las madres no sentían ninguna obligación hacia sus hijos, ni siquiera la de educarlos, mucho menos la de quererlos (lo que no es, de ninguna manera una obligación, como explicó también Elisabeth Badinter[22]). El advenimiento de la burguesía en el siglo XIX impuso nuevas costumbres, una moral muy diferente de la que somos herederos, que nos impide ver con claridad lo que podía ser el ambiente a finales del siglo XVIII. En los famosos salones (reuniones) de la señora Genlis, de la señora de Boufflers, de la señora de Segur, las mujeres tuvieron un papel mucho más importante que la de simples ninfas Egerias. Los intelectuales de la época y, entre ellos, los mejores, adoraban asistir a cenas en estos salones, pero también a las tertulias porque estas mujeres eran más cultas que la mayoría de los hombres; D´Alembert, Diderot y Rousseau preferían su compañía a la de sus esposos, que no lo eran sino de nombre. En todo caso, la sociedad parisina, de alguna manera, estaba dividida en dos: el clan de los refinados, las mujeres y los filósofos, y el de los hombres que preferían otra clase de vida: la casería, la vida del hidalgo o la vida militar. Por lo tanto, es gracias a la sociedad compuesta por mujeres como Julie de Lespinasse, tan querida por D’Alembert, que se extiende la filosofía de la Ilustración y se empieza la Enciclopedia. Ellas eran lo suficientemente inteligentes y lúcidas para expresarse con toda libertad en la vida, al igual que lo hacen las heroínas de Mozart en escena, para entender que no hacían nada con tener sabiduría, como lo escribe con amargura Madame du Châtelet en Discurso sobre la felicidad: «Las mujeres están excluidas de toda clase de gloria y cuando, por casualidad, se encuentra alguna que nació con un alma suficientemente elevada, no le queda sino el estudio para consolarla de todas las exclusiones y de todas las dependencias a las que ella está condenada por su condición de mujer»[23]. ¿De qué sirve la sabiduría si no puede ponerse en práctica? Porque no es muy satisfactorio conformarse con abrir salones, favorecer la entrada de grandes espíritus de la academia, nombrar ministros y, en una palabra, ejercer el poder a través de otros. La mundanalidad, aunque le encuentre algún encanto, algunas veces dejaba la impresión de vacío en el corazón y fueron muchas las que lo sintieron. Volvemos a encontrar este profundo malestar en la correspondencia de Madame du Deffand, quien suplicaba a sus íntimos hacerle olvidar «el horror del vacío», y así hacer que ella no sintiera «ese intolerable aislamiento, ese vacío absurdo en el que la vida me ha hundido»[24]. Ella le escribía a Voltaire, su confidente: «No hay, considerándolo bien, sino una sola desgracia en la vida, la de haber nacido»[25]. Sin embargo, él le contestaba, ¿cómo se puede ser infeliz cuando «se está más allá de los prejuicios

arbitrarios que encadenan a la mayoría de los hombres y sobre todo a las mujeres»[26], cuando uno no deshonra «su propio ser por unos temores y supersticiones indignas de un ser pensante»[27]?, pero sobre todo cuando se tiene la suerte «de tener una independencia que la libera de la hipocresía»[28].

También es la época en que las mujeres sufren vaporones... y podemos preguntarnos si ese mal, real o imaginario, no esconde un estado de salud moral más grave. Éste es el clima en el que Mozart desarrolló las ideas sobre los hombres y las mujeres que tanto le interesaban, y describió unos personajes femeninos de gran belleza, si no los más femeninos de toda la historia de la ópera.

Mientras que la mujer es símbolo de la clase ascendente en Mozart, con Beethoven se convierte en liberadora. Mientras tanto, estalla la Revolución Francesa, los privilegios se acaban, y la sociedad se transforma poco a poco. Beethoven escribe Leonora en 1805. No tiene éxito. Rehace la obra en 1806 y le da por título Fidelio. No consigue el éxito deseado y retira la obra de los carteles hasta 1814, para darnos la versión que escuchamos hoy en día. Sin embargo, la concepción inicial de la obra no ha cambiado. Beethoven trabajó sobre todo para que tuviera eficacia dramática: una mujer vestida de hombre se introduce en la prisión donde se encuentra encerrado su marido y para tratar de salvarlo se convierte en la asistente de Rocco, el carcelero. Baja a la celda en la que yace Florestán, lo arranca del brazo vengador del horrible y tirano Pizarro, mientras arriesga su vida. En ese momento oportuno, aparece el ministro Don Fernando y libera a todos los prisioneros políticos, entre los que ha encontrado a su noble amigo Florestán, «a quien creía muerto».

En realidad, no son las palabras que pronuncia Leonora lo importante, de hecho no tienen nada de inolvidables: «Mi fuerza se la debo al deber que me inspira / la constancia de los lazos / del amor conyugal»; tampoco son las de Florestán: «¡Mujer fiel! ¡Esposa incomparable! / ¡Qué nos has sufrido por mí»; mucho menos las de Pizarro extrañado: «¡Yo debería temblar ante una mujer!..».

Sin embargo, lo que sí es importante es que sea una mujer –«sublime, y el heroísmo y la virtud hechos mujer»[29]– la única instancia dramática de esta ópera. Los otros personajes de esta intriga no hacen sino magnificar su personalidad: Marcelina, la hija del carcelero, se enamora de ella (¡él!), canta su esperanza por una felicidad doméstica plena: «Despertaré cada mañana en la silenciosa paz de la vida hogareña, / y nos saludaremos tiernamente». Rocco, su padre, piensa que «el oro proporciona amor y poder»… No, lo esencial aquí, en la escena en la que Leonora le revela su identidad al monstruoso Pizarro y a su marido, del que lo único que se sabe es que ha cumplido con su deber, es que ella es quien se enfrenta al tirano: «La réplica de Florestán no dura sino tres compases y casi al mismo tiempo es Leonora quien entra en acción»[30]. La trama teatral de Fidelio no tiene particularidades notables: toda la luminosidad, todo el resplandor de esta ópera se encuentra en su música, que es un inmenso mensaje de esperanza, amor y heroísmo. Además, en él se consagra la llegada de una nueva mujer. Leonora alcanza su meta gracias a su valor y perseverancia, sin ningún rasgo de coquetería, pero con una pistola colocada en el pecho de Pizarro. Henry Barraud no teme declarar que Leonora es la prueba de una resolución viril a pesar de su desasosiego y angustia. Quizá ésto demuestra que el personaje de Leonora es un nuevo personaje femenino gracias a su… virilidad (¡en el sentido que Henry Barraud quería darle!). En todo caso, la conclusión de Beethoven, que termina con los siguientes versos de Schiller, es inequívoca : «El que haya conquistado a una noble mujer / que una su alegría a la nuestra». En este período de la historia de la ópera, es decir en los dos tercios de su existencia, podemos constatar lo siguiente: si la ópera bufa ha destituido casi de modo definitivo a la ópera seria, al mismo tiempo se vuelve… seria, o más bien dramática, pero las mujeres conservan el lugar que ocupaban desde que la ópera se volvió un espectáculo democratizado o popular: el primero. Además, es muy simbólico que al principio del siglo XIX la única ópera de Beethoven llevara nombre de mujer, que ésta fuera noble y su conducta, fuente de alegría; debemos darnos cuenta de que Leonora es radicalmente diferente a las mujeres que habíamos encontrado hasta ahora. ¡Cuánto camino recorrido desde La criada Patrona! Por cierto, la única ópera de Beethoven que se encuentra, extraordinaria coincidencia, en una época coyuntural de la creación musical, el final de un estilo y el nacimiento de una nueva era de la historia de la música, inaugurada por el genial compositor, lo que es una brillante demostración: tenemos una ópera que empieza con un estilo bufo, muy clásico y se transforma a lo largo de la acción hasta la apoteosis final en un drama musical; lo que, desde una postura severa, rompe con la unidad de todo y anticipa a Wagner. Éste, admirador de Beethoven, no dudó en decir y escribir, con su ligereza habitual, que Fidelio era un ensayo fracasado de una

concepción alemana de la ópera y que habría que esperar a Wagner para que ésta viera finalmente la luz. En su opinión, ésta es la razón por la que permaneció como única en la obra de Beethoven. Este juicio, poco simpático, aunque muy justo, se aplica también al intento de emancipación de las mujeres que, por una vez, habían participado en eventos políticos. Pensemos en las figuras de la revolución francesa, Madame Roland, la linda Theresa Tallien, Lucille Desmoulins y todas las demás, aventuradas en un mundo en el que hasta ahora no tenían cabida. Este mundo, en plena transformación, no había tenido el tiempo necesario para crear nuevos códigos de conducta y, menos aún, atribuirle a las mujeres sus nuevos papeles, aunque ésto pronto cambiaría… Por desgracia, después de la ardiente Leonora, las puertas a la vida exterior se cierran ante ellas y el malestar que habían padecido las mujeres a finales del siglo XVIII estalla con violencia sobre los escenarios de la ópera.

La Voz, la Voz por sí misma, permanece como una tentación para los compositores. Después de la ópera seria, esta tendencia, este defecto (como queramos llamarlo), vuelve a aparecer al principio de la era romántica con el bel canto, cuyas convenciones teatrales eran las siguientes: las heroínas vivían un amor amenazado, a menudo eran traicionadas, gracias a las equivocadas sospechas de haber desvelado un secreto o faltado a un juramento. Sus padres y sus hermanos las amenazan, las maldicen y sus amantes las abandonan. Con frecuencia se vuelven locas, matan, se suicidan y, algunas veces, los hombres las siguen hasta la muerte. Este bel canto, ese canto de desgracia, está escrito para voces femeninas, sus aventuras pueden parecernos las de mujeres pocos evolucionadas, pero hay que reconocer que las melodías escritas para estas voces son de gran belleza. Las mujeres se volverán las reinas del bel canto. Los libretistas, cuya imaginación no conocerá barreras, situarán estas historias en la antigüedad, en la Galia ocupada, en la Venecia de los Doges, en la corte de Inglaterra o simplemente en el campo suizo… Necesitan historias rocambolescas y fértiles en eventos sorpresivos, pero de la ópera en sí no hay nada que sacar: ninguna progresión, ninguna evolución en los personajes; entre todos los períodos de la ópera ésta es, desde el punto de vista psicológico, el más pobre tanto para los hombres como para las mujeres. Los personajes no buscan una razón, arrastrados por tormentos inhumanos caen en la locura y llegan a la muerte. A lo mejor se retiran a un convento en el que permanecerán, por supuesto, inconsolables. Si ellas son heroicas, ellos son abyectos. De alguna manera, es la demostración y el triunfo de las cualidades llamadas femeninas: el

sacrificio, la sumisión, la resignación. Después de Fidelio, y durante un largo período, las mujeres serán muy desgraciadas en la ópera. Ellas se desesperarán, se vengarán, se volverán locas. ¡Caerán en horribles engaños, se suicidarán o morirán repentinamente! Serán víctimas de circunstancias espantosas. Ah! Segnata e la mia sorte. «Mi destino está trazado», canta Ana Bolena y, en efecto, ellas no podrán escapar de ese destino.

Ese estilo, ese género, se inauguró con la Medea de Cherubini en 1797. A esta vengadora, a esta asesina, a esta implorante se le debe el primer retrato musical y psicológico de lo que se afirmará a lo largo de las óperas, como la heroína romántica del bel canto. De Medea a La Favorita pasando por Norma se trata siempre del mismo tipo de mujer: una sacrificada que no toma el destino en sus manos. Para que lo entendamos mejor, nos la enseñan dedicada a un culto, druidesa o vestal, lo que le niega toda aspiración personal. No tiene suerte, es desgraciada, su amor está siempre amenazado. Su mente es frágil (¿cómo no?). La única meta de su vida es unirse al hombre al que ama y se puede decir que está obcecada con el matrimonio. Para ella hay dos actitudes posibles: él me ama, por tanto, todo está bien, se casará conmigo: soy feliz; o él no me quiere o no me quiere más y hay una sola salida: me muero o me vuelvo loca (que es lo mismo). Por ello, en muy pocos años, las escenas líricas de Europa estarán literalmente cubiertas de cadáveres y, más que nunca, la ópera será sinónimo de historias de amor y muerte, en las mujeres sinónimo de locura. En resumen, esta heroína romántica es una latina, una italiana. Sus padres son Spontini, Donizetti, Bellini.

Tomemos Lucía de Lammermoor (Donizetti 1835). Estamos ante una mujer que viene de una casta golpeada por el destino, víctima de una terrible maquinación, se cree traicionada. Se vuelve loca (de desesperación), asesina a su marido y muere (de dolor). El hombre al que amaba se apuñala. Este conflicto da lugar a unas melodías magníficas y a la más célebre escena de locura del repertorio, que exige una virtuosidad vocal poco común. Ana Bolena, del mismo Donizetti, también se vuelve loca: cuando la llevan al suplicio, cree que la llevan a ver al Rey, que celebra su nueva boda, pero en un momento de lucidez, tiene tiempo para entender todo el horror de su suerte y canta un aria apasionada... Donizetti demuestra ser un maestro en ese tipo de hazaña y se supera en Robert Devereux.

En esta obra, logra hacer cantar juntos a la mujer engañada (Isabel de Inglaterra), al amante desenmascarado y al amigo traicionado. María Estuardo no tiene nada que envidiarle: Isabel de Inglaterra siempre que se encuentra con María Estuardo vocaliza aparte: «Ella siempre será la misma, altiva y orgullosa»; María se arrodilla delante de su prima monarca, y luego de ser acusada de traición y asesinato, insulta a la Reina: «¡Bastarda!» Isabel la condena a muerte. En esta ópera, ninguno de los elementos del melodrama quedan olvidados: sospechas, celos, encuentros tempestuosos, y en la escena final: las alucinaciones de María, los recuerdos de los días felices, la muerte…

Bellini, del que Gustave Kobbe[31] dice que en sus óperas «es a la mujer a la que le toca el papel importante», nos ha dejado a la tan célebre Norma. Norma es una druidesa gala, que traiciona a su culto y a su país al enamorarse de un romano. A la vez es traicionada por su amante con su mejor amiga, pero la rueda (de la traición) se devuelve, me atrevo a decir, ya que su mejor amiga no se irá a Roma con el italiano. Norma debe, de todas maneras, es la ley, pagar con su vida su falta. En el último momento, Pollione tiene un gesto de heroísmo y los dos suben a la hoguera purificadora con las manos entrelazadas. ¡Esto es el bel canto! Sin embargo, no hay que pensar que la tasa de mortalidad es más alta en las mujeres que en los hombres; ocurre más bien lo contrario, como de hecho ocurre en la historia de la ópera en su conjunto: los hombres mueren tanto o más que las mujeres y en muchos casos son sus víctimas…

Detengámonos un instante en las escenas de locura, siempre femeninas, tan recurrentes en el bel canto. La locura de Lucía de Lammermoor, Ana Bolena, Linda de Chamonix y tantas otras, es la de mujeres abandonadas. Esto es inquietante: en una época totalmente circunscrita en el tiempo y alrededor de los años 1830, los compositores nos van a describir a mujeres para las que el abandono del hombre amado desencadenará, sin duda, la locura. ¿Cómo no entender que es el fiel reflejo de la educación femenina errada lo que desemboca en una fragilidad psíquica manifiesta? ¿Qué más pueden hacer esas mujeres, si no es volverse locas o querer morirse por ser incapaces de asumirse a sí mismas, ya que no se les ha dado la posibilidad o la capacidad? También hay que pensar que ese sistema, basado en el sacrificio por la castidad y la sociedad, funcionó bien durante años, pero comenzaba a evidenciar las dificultades en torno a la

sumisión femenina. En todo caso, esta exquisita descripción de la locura femenina de los compositores del siglo XIX, se vuelve una denuncia por lo repetitivo. Por desgracia, este tema de moda es la realidad de principios del siglo XIX: ocurre lo contrario que con las locas de la ópera (que serán aplaudidas e incluso aclamadas públicamente); en esa época empiezan a esconderse, es decir a internar a las locas de la vida cotidiana, y es cuando comienzan a realizarse estudios serios sobre el problema de la locura, antes de los descubrimientos de Charcot y, más tarde, de Freud sobre la histeria. En resumen, al desconocer las causas y no saber cómo curarlas, se marginan de la sociedad a aquéllos, y sobre todo a aquéllas – no podemos olvidar que la mayor parte de las personas internadas eran principalmente mujeres–, que «no se reconocen en sus vidas »[32].

La historia de estas mujeres nos puede parecer muy primaria, aventuras de mujeres poco evolucionadas, pero debemos reconocer que la música juega aquí, una vez más, un papel de sublimación. Nos transporta, nos conmueve y nos trastorna. Óperas con las que los melómanos del siglo XIX se deleitarán: «[…] gritos de éxtasis, suspiros ahogados y aplausos tempestuosos interminables», escribe un oyente de la época. Por cierto, asistir a la ópera era parte de un estilo de vida muy en boga. Encontramos imágenes de ello en las descripciones de Balzac, Stendhal, Flaubert. En pleno siglo XIX, derramar una lágrima era muy elegante y las cantantes se aprovechaban de ésto, estaban en la cima entre las vedettes como Pasta, Malibrán y otras divas que ganaron fortunas.

Quizá debamos considerar el bel canto como una manifestación del arte por el arte, sin ningún aporte ideológico, a no ser por una visión negativa de la vida, en la que las mujeres serían las desafortunadas víctimas; y entender sólo la música y la voz, desligadas de toda realidad humana. Lo único que debemos descubrir es al artista detrás del personaje, la belleza de su timbre de voz, sus cualidades técnicas y sus emociones. Para la ópera, éste es un período de estancamiento y nunca se eleva al nivel del mito: los personajes no alcanzan ninguna profundidad humana: comparad la Rosina de El Barbero de Sevilla de Rossini con la condesa Almaviva de Las bodas de Fígaro aunque, admitámoslo, diez años las separan. Si consideramos a Almaviva, enamorado por un lado y esposo por otro, se puede decir que, gracias a Rossini y Mozart, el rencor de Beaumarchais hacia la aristocracia es evidente: sólo han tenido el trabajo de nacer. El bel canto nos

esboza fragmentos de hombres y mujeres que sólo se expresan en la alegría amenazada o en la desgracia más grande. ¡Si ellas son idiotas, ellos también! La obra no se basta por sí misma, es impensable oír el bel canto si no está perfectamente cantado. La escritura musical es la de un concierto para voz y orquesta. ¿Nos desplazaríamos para oír a un solista mediocre o a un solista insignificante? ¿Cómo imaginarnos a otras cantantes en La Sonámbula o en Norma que no sean las únicas y siempre milagrosas Callas, Tebaldi o Caballé?

Como hemos visto anteriormente, en Mozart una ópera es un todo en el que se mueven diversos personajes que ejercen una influencia sobre una situación, un clima, una mentalidad con el fin de modificarlas. Esta influencia concierne también a los personajes entre sí, lo que es de suma importancia. Lo veremos más adelante, la ópera evolucionará y no cesará de cuestionar a los individuos y alguna vez de responderles.

Si se quisiera demostrar cómo la ópera es el reflejo de la cultura y de la mentalidad de un país, la ópera rusa, que nació en el siglo XIX, sería una prueba irrefutable. Glinka (1804-1857) es el primero en proponer los principios de esta ópera, ante todo nacional y política. ¿Debemos extrañarnos? Al igual que en la literatura, la pintura y... la realidad, los destinos individuales no tienen cabida. Si acaso son un eslabón más de la cadena y carecen de interés a menos que su historia se confunda con la Historia. La denuncia de la tiranía, la caída de un opresor, la pintura de una «Rusia eterna en una fatalidad y sus posibilidades de revuelta»[33] es el verdadero tema de Una vida por el Zar, La Jovánshchina, y si allí no hay un héroe o una heroína que hable con propiedad es el pueblo omnipresente, a la vez «testigo y actor»[34], quien se convierte en el personaje principal. Los regímenes pueden sucederse, cambiarse los héroes oficiales de la historia, algunas veces se modifica el título, el nombre de algunos de los protagonistas, pero estas óperas se siguen representando no sólo porque poseen una gran belleza, sino también porque son la historia de un destino colectivo. Por lo tanto, el papel de los coros es de principal importancia, lo que hace a la ópera rusa, paradójicamente, una ópera sin figurante. Cualquiera que conozca los cantos de la liturgia ortodoxa puede imaginarse el esplendor de esos frescos épicos que evocan, debemos reconocerlo, «las grandes sombras de una historia que irremediablemente no es la nuestra»[35]. Su desarrollo no es lineal, se presenta

como una sucesión de cuadros, una yuxtaposición de escenas y un gran número de personajes fuertemente caracterizados, que forman un mosaico musical con tonos violentamente contrastados y son los que le otorgan toda la originalidad y explican la fascinación. El Oriente no está lejos y, por lo tanto, la desorientación es total.

En Boris Godunov, donde no hay menos de catorce personajes, es difícil decir que Boris es el principal, pero sin duda es el más patético: Barina, la ambiciosa princesa polaca; Gregory, el usurpador irresponsable y vagamente iluminado; Rangoni, el jesuita calculador; el príncipe Shouisky, que conspira en la sombra y sabe atizar bien la angustia que corroe al Zar; Feodor; Xenia, joven melancólica cuyo novio acaba de morir; los hijos de Boris; el viejo monje Pimene, que en su celda escribe la crónica de los eventos… Pero ésto no es todo: el universo ruso no olvidaría a personajes tan populares como los borrachos, que logran una estatura legendaria gracias a la ternura que les tienen los compositores. Aquí Varlaam, Missail Eroshka y Skula en Borodin (El Príncipe Igor), hombres simples abrumados por los acontecimientos, que siempre van en pareja. O tan simbólicos como el Idiota, al que se le permite decir lo que quiera ya que, de alguna manera, se comunica con el más allá. Moussorgsky le confía las últimas palabras de su obra a él, las palabras del desespero: «Llora pueblo ruso… caigan lágrimas amargas… desgracia…». Sería falso decir que estos personajes, que aparecen en unos sitios tan diferentes como el monasterio de Novodévichi, un albergue en la frontera Lituana, los apartamentos del Zar en el Kremlin, o en la corte del Voivodato de Sandomierz, se enfrentan. Cada uno, a su manera, trata de labrarse un destino conforme a sus quimeras, pero se tropiezan con la realidad y, algunas veces, mueren por ella, como en el caso de Boris.

El imaginario ruso se nutre también de cuentos y leyendas, otra faceta de la psique colectiva. Son la principal fuente de inspiración del compositor Rimsky-Korsakov. Salvo Iván el Terrible, sus óperas tienen como título Noche de mayo, La doncella de nieve, Sadko, El gallo de oro. Los acontecimientos se desarrollan en sitios terrenales, pero también en reinos fabulosos, donde los personajes feéricos se mezclan con los de la vida cotidiana para seducirlos o ponerlos a prueba en forma de moralidad: después de alegrías y sufrimientos y los (no siempre) finales felices. Gracias a las hadas, las estaciones se suceden cuando no

han cometido un error como la desgraciada hada Primavera, que sucumbe a los avances del Invierno. La hija nacida de sus amores corre mucho peligro: si Yarilo, el sol, la descubre y calienta con sus rayos, ella morirá; es lo que sucede en el momento en que la joven va a seducir y quitarle a Mizgir a su novia Kupava. La vida, desdoblada en vida cotidiana y vida soñada, autoriza otros amores, otras uniones que se disuelven en las neblinas del amanecer: Volkhova, hija del rey del Océano, con quien Sadko se casa olvidando que ya estaba casado, desaparece al alba, y así logra encontrar a su tierna Lubava, que se desesperaba. En cuanto a la historia de El gallo de oro de Pushkin, «que la obtuvo de su nodriza»[36] (y así podríamos remontarnos a la época de los rusos) es una historia cruel en la que F. R. Tranchfort[37] encuentra una feroz sátira política: «Pushkin tenía en la mira a los zares Alejandro I, Nicolás I. Rimsky-Korsakov se ensaña con Nicolás II». El viejo y ridículo rey Dodon se enamora de la hermosa pero caprichosa princesa Shemajan. Quiere casarse con ella, pero el mago que le ha ofrecido al Rey un gallo de oro dotado de poderes extraordinarios, exige en pago por este regalo que tanto le ha gustado: la hechizante princesa. Todo acaba mal: el Rey asesina al mago, luego el gallo asesina al Rey antes de desaparecer con la dama…

Con Piotr Ilitch Tchaikovsky, el más occidental de los compositores rusos de esa época, reaparecen las características de la ópera a las que estamos acostumbrados: temas intimistas, historia de individuos, de sus estados de ánimo y... la figura femenina. Tomemos Eugene Oneguin (1877), proveniente de una novela de Pushkin. «Sin embargo, es curioso que ni Eugene ni Lensky parecen ser el héroe de la ópera. Es Tatiana»[38]. En efecto, es curioso que la figura de Tatiana sea atrayente, joven, sincera y entusiasta, como una Emma Bovary que no caería en la trampa de Rodolfo/Onegin. Eugene Oneguin parece un personaje mucho más interesante. Es probable que se deba a que está muy cerca del compositor, a su vez incapaz de tener una felicidad burguesa, pero por unas razones más auténticas y mucho más agradables que las de su héroe. No es sino un falsificador, cuyo amor repentino por Tatiana al final de la obra es una reacción producto del despecho. Él está más interesado en hacer un escándalo o al menos obtener una satisfacción para su amor propio. Sin embargo, el drama de este personaje frío, odioso, está finamente descrito por el compositor en algunos toques precisos y en una frase desdeñosa hacia su amigo Lensky, novio de Olga, hermana de Tatiana: «De haber sido poeta, como tú, habría escogido a la otra». A la que rechazó con verdadera frialdad y por la que no quiso, ni por un instante,

«alienar su fría libertad»[39]. Qué desdén representa traer como testigo a su sirviente la mañana del duelo: «No creo que tenga ningún inconveniente con esta elección…». Aunque Tatiana tiene el mejor papel además de nuestra aprobación, sin embargo, podemos preguntarnos por qué para «las necesidades del teatro»[40] hace falta romper «el equilibrio entre los personajes»[41], y desde el principio desplazar la atención sobre Tatiana, que hace que descuidemos el hecho de que con Eugene Oneguin, Tchaikovsky nos propone un interesante retrato de un personaje frío y destructor. ¿Será porque es una mujer y estamos en la ópera?

Verdi sigue la tradición en sus aspectos más desesperantes, pero sobrepasa ampliamente a sus predecesores italianos del puro y débil bel canto: con él, la violencia irrumpe en la ópera. Musicalmente la belleza de sus melodías es más grandiosa, pues está cargada de pasiones y emociones y, sobre todo, la orquestación, es decir el clima, la descripción psicológica de los personajes, se corresponde mejor a la violencia de los conflictos. Las situaciones están mejor construidas y finalizan en momentos que, desde el punto de vista psicológico, son verídicos. En el bel canto, la desgracia era femenina. En Verdi, hombres y mujeres son iguales frente a las desgracias de la vida, pero éstas afectan en proporciones gigantescas. Sea por vengar traiciones personales, levantar un pueblo en contra del invasor, cantar la soledad del poder, el desgarramiento de tener que escoger entre un amor y el ideal patriótico: La fuerza del destino. Verdi es el compositor que más integró su vida en sus óperas, tanto su vida sentimental como sus concepciones políticas, su carácter violento, vengador, de profundo pesimismo, pero también de increíble generosidad. Nada de ternura, poca dulzura. Muchas contradicciones expresadas dolorosamente, personajes desgarrados entre el deber y el amor, la patria y el amor, la familia y el amor…

Hay que saber que al principio de su vida, Verdi fue golpeado por un destino particularmente cruel. Apenas tuvo tiempo de casarse, tener dos hijos y en menos de cuatro años todo se derrumbó: sus dos hijos murieron y su mujer fue víctima de una encefalitis. Verdi, completamente desesperado, abandonó la composición. Después de una serie de circunstancias inauditas, escribe Nabucco, la primera de sus óperas patrióticas, y la primera ópera de su carrera que tiene éxito. Completamente consternado por el problema de la reunificación de Italia, escribe óperas que son verdaderos llamados a la revuelta, al levantamiento en

contra del invasor. La primera escena de Nabucco termina con los gritos de libertad para Italia, Las Vísperas Sicilianas cuentan la masacre que sufrieron los franceses en Sicilia en el siglo XIII… En todo momento, mezcla la política con las intrigas de sus óperas, lo que a menudo resulta en unos libretos complicados: Simón Bocanegra, La fuerza del destino, Don Carlos, Aída. Por el momento, dejemos Falstaff, su última ópera, y su gran obra de arte, cuyo héroe es uno de los personajes más atrayentes del universo lírico con el que nos entretendremos más adelante.

Pero, en general, ¿quiénes son las heroínas verdianas? La pregunta no tiene mucho sentido, pues Verdi parece apegarse más a describir las pasiones que a explorar el alma de sus héroes y heroínas. Confrontadas a unas situaciones imposibles de solucionar, son mujeres atormentadas, aunque todos sus personajes lo son, además de los del prodigioso Falstaff. Sin embargo, a Verdi le debemos la aparición de las mujeres fuertes: Abigail, Lady Macbeth, Azucena y Amneris. Estamos ante mujeres combativas que, cuando tienen un ajuste de cuentas pendiente, llegan al fondo de su venganza; se enamoran apasionadamente, mujeres altivas que se sienten capaces de ejercer el poder político como Abigail, Amneris. Otro hecho importante, como veremos más adelante, es que Verdi es el primero en hacer cantar estos papeles por voces de mezzo con tesituras bajas, «un poco masculinas», como dice Boulez[42]. En todo caso, ese tipo de voces potentes y graves definen particularmente bien la fuerza de los personajes. Antes de Verdi, esas voces no se utilizaban sino en papeles cómicos y secundarios. Fue un hombre sincero con las mujeres. Tenía una actitud carente de hipocresía y se negaba a los compromisos. Lo que decía en sus óperas, lo vivía todos los días: a esa personalidad tan reconocida en Italia y en el extranjero, sus amigos le pidieron varias veces que regularizara su situación y se casara con Giuseppina Strepponi, con la que vivía desde hace doce años. Él se negó y no se casaron sino al final de sus vidas, para el momento en el que ya no era un asunto de conveniencias sociales o mundanas. En el momento de su creación, Verdi no entendió el fracaso de La Traviata. A través del drama de Violeta, sólo hacía un juicio de una sociedad burguesa e hipócrita.

No sé si he logrado expresar la inspiración y grandeza que poseen las óperas de Verdi. Con él, las situaciones son inverosímiles, los sentimientos que desgarran a

sus personajes son de una absoluta autenticidad: como ese hombre potente y temido, cuya soledad de pronto enfría el corazón; esa mujer aún joven, cuya enfermedad la lleva, inexorablemente, hacia una muerte que ella rehúsa con desespero; aquella otra mujer atormentada por el sufrimiento de verse rechazada; aquel joven esposo que muere en brazos de su joven esposa; la mujer que, horrorizada, se da cuenta de que su marido, a la vista de todo el mundo, está cayendo en la demencia; y, finalmente, a la que le reprochan una falta que nunca había cometido y ante la que le es imposible justificarse… Tantos momentos de intensa emoción son el eco conmovedor de nuestras penas.

Las mujeres experimentan un nuevo eclipse, que se llamó justificadamente, la Grand Ópera: por ejemplo, en El Profeta de Meyerbeer asistimos a la explosión de una ciudadela sobre un lago congelado y vemos a los cantantes y figurantes patinar… En La Judía, de Havély, la heroína es arrojada a una hoguera gigantesca. Pero si Havély y Meyerbeer cayeron en el olvido musical, no sucedió lo mismo con Berlioz, Gounod y Wagner. Berlioz escribió espléndidos sueños operáticos como La Condenación de Fausto o un poema heroico como Los Troyanos. Curiosamente, los personajes presentan alguna analogía con los de la ópera seria: son evocaciones de hombres y mujeres, y ninguno existe en realidad. Todo se ve desde arriba, desde muy arriba. Goethe es el gran inspirador de los hombres y artistas de la primera parte del siglo XIX. Para muchos es el maestro del pensamiento y su Fausto inspira a Berlioz y, más adelante, a Gounod. Para ambos compositores, Fausto arrastra a Margarita a los caminos de la perdición, ella comete la falta: adivinamos cuál gracias a él. Es una heroína romántica en el peor sentido de la palabra, una víctima soñadora… En Gounod, ella enloquece; en Berlioz, los ángeles del paraíso con un suntuoso cromo la acogen para redimirla de su falta.

Podemos observar dos posturas, psicológicas y morales, en las heroínas femeninas gracias a cómo nos las describen los compositores de ópera a lo largo de todo el siglo XIX, y preguntarnos si la evolución de la primera a la segunda es una simple coincidencia… o si también se cumple en la vida real.

Con el advenimiento de la burguesía, los papeles son redistribuidos, la aristocracia, con sus privilegios y su depravación, queda de lado. Ahora hay que comportarse bien, al menos en público. La familia se convertirá en un valor importante. Si el burgués trabaja duro para enriquecerse, no quiere que el fruto de su trabajo se esfume. Después de él, su familia debe hacer que su herencia siga produciendo. Por lo tanto, es conveniente fabricar niños capaces de llevar a cabo esta santa misión y educarlos en consecuencia. En este momento, los hombres y las mujeres comienzan a compartir las tareas como nunca lo habían hecho antes, lo que deviene en una manera de vivir radicalmente diferente, según se sea hombre o mujer. Para los hombres, el mundo exterior; para las mujeres, la educación y la vida doméstica. Las mundanas del siglo XVIII se quejaban de que sus vidas no tenían sentido. ¿Cómo es posible?, se preguntaba la burguesía del siglo XIX, cuando se tiene la responsabilidad de varias personas y éstas necesitan bienes materiales que deben asegurarse. Pero si ella está convencida, al menos al principio, de la importancia de su misión, la mujer no se da cuenta inmediatamente del encierro que es su corolario. De un momento a otro, la vemos completamente separada del mundo exterior, retrocede mentalmente y el hombre con ella: la inferioridad de uno arrastra forzosamente a la inferioridad del otro. Él se impone tales prohibiciones respecto a su mujer que, a la vez, divide a las mujeres en dos grupos: la suya y las otras. Matrimonio y placer son incompatibles: la esposa es la madre de sus hijos; la otra, la que da placer, es la prostituta (dicotomía flagrante en Wagner, por ejemplo); nunca se pensó de modo tan torpe y falso sobre este asunto como en el siglo XIX, ya que, como subraya Francoise P. Levy, al aceptar renunciar a «sus derechos sensuales»[43], las mujeres a su vez aceptaban «su retiro de la vida pública»[44], y es una coincidencia turbadora que la separación de las mujeres de la vida pública correspondiera al eclipse de la heroína en la ópera romántica…

Sin embargo, aquí ocurre un cambio: luego de la cascada de heroínas femeninas, cuyas divinas vocalizaciones esconden mal la superficialidad o la banalidad, llegan con fuerza mujeres luchadoras, triunfantes, angustiadas, que ocuparán el espacio lírico a partir del último cuarto del siglo XIX y durante el primer cuarto del siglo XX. Entre Carmen, cuya primera representación tiene lugar el 3 de marzo de 1875 en L’Opéra Comique de París y Lulú,cuya creación, después de la muerte de Alban Berg, tiene lugar el 2 de junio de 1937 en Zurich, entran en escena Dalila, Manon, Tosca, Jenufa, Salomé, Ariadna, Electra, la Mariscala, Katia Kabanova, Turandot… y muchas otras que sufren pero al fin viven una

verdadera vida. Casualidad, premonición por parte de los compositores, estas fechas corresponden exactamente a las de una evolución importante para las mujeres en la sociedad occidental. Esta vez, las heroínas de ópera han dejado de ser el simple reflejo sublimado de una mentalidad, son la señal adelantada de la liberación femenina que, a finales del siglo XIX, no hace sino empezar.

Las heroínas wagnerianas son la perfecta ilustración de la imagen que tiene el hombre de la mujer durante la mayor parte del siglo XIX, imagen que se modificará muy lentamente en la vida, pero con mucha más rapidez en el universo lírico. En apenas 40 años, pasaremos de una víctima como Lucía de Lammermoor (1835) a la triunfante Carmen de 1875. Regresemos a Senta, Elizabeth, Venus, Elsa, Eva, Kundry, las mujeres que aparecen en El buque fantasma, Tannhäuser, Lohengrin, Los maestros cantores y Parsifal. Curiosamente, ellas son esenciales para el desarrollo de la ópera, pero no es su suerte lo que importa, aunque es gracias a ellas que los hombres logran luchar para conquistar el derecho de existir. Sus historias y formas de ser son muy similares. Senta está poseída por el misterioso retrato de un hombre que cuelga de la pared de su vivienda. Una noche, él aparecerá delante de sus ojos iluminados, traído por su propio padre que, por cierto, se la ofreció en matrimonio a cam bio de un fabuloso tesoro. Ella se sabe destinada para él y se enamora. El Holandés Volador, así se llama, la sorprende durante una discusión con su novio, lo que basta para que la juzgué del mismo modo que a las demás mujeres: una infiel. Para probarle lo contrario, ella se tirará al mar frente a él. Mujer extraordinaria, de una ópera extraordinaria. Senta que se sabe predestinada, vivió lo que había soñado… Venus atrapa en una trampa al caballero Tannhäuser, se lo lleva a su corte de voluptuosidad pero, cansado, la abandona para encontrar de nuevo los sitios terrenales. Un caballero amigo le dice que Elizabeth, dulce y virtuosa, a quien él amó en el pasado, padece una extraña nostalgia. El tío de la novia, con la idea de hacer una buena obra, organiza un concurso de canto cuyo tema es la exaltación del amor casto, seguro de que Tannhäuser ganará. Horror, cuando llega su turno de cantar, el caballero pierde el control y se deja invadir por el recuerdo ardiente de Venus; ya no es en absoluto el amor casto lo que él celebra… Para vengar este deshonor, los caballeros quieren matarlo, pero Elizabeth se interpone: él irá a Roma para intentar obtener el perdón del Papa, que sólo se lo otorgará si un día su bastón de peregrino florece. Entre tanto, Elizabeth muere, Tannhäuser decide desesperado regresar a la corte de Venus, pero en el camino se cruza con el cortejo que lleva

el entierro de la joven. Pronuncia su nombre y el bastón de peregrino florece; se salva y muere. Elsa confronta una prueba difícil: si no intenta descubrir quién es Lohengrin y acepta que él siga desconocido, entonces la vida y el amor serán posibles para ellos (al menos así lo deseamos…); pero Elsa es una mujer débil y vacila.

Lohengrin la deja para retornar a las maravillosas regiones, cuyos seres excepcionales parecen obtener un placer malicioso en verificar, de vez en cuando, que los humanos permanecen en el mismo nivel de incompetencia heroica… Eva es diferente; al igual que sus hermanas, sin ella, la ópera (esta vez Los maestros cantores) no existiría. En Nuremberg, durante los años 1600, se llevó a cabo un concurso de canto cuyo premio justamente era la mano de la dulce Eva de Pogner. Walter deseaba ganar: primero porque quería que triunfara una forma musical nueva y revolucionaria, lo que, de paso, le permitiría a Wagner decir lo que pensaba de la música, el público y la crítica; además, porque, casualmente, él ama a Eva. Ella, de hecho, no es sino uno de los personajes del suntuoso cuadro lírico que nos presenta Los maestros cantores... Podríamos decir que Kundry es la quintaesencia de todas esas mujeres y, más aún reunida en una sola mujer, es la Venus y la Elizabeth de Tannhaüser: el mago Klingsor, gracias a la hechicera Kundry, atrae a los caballeros del Santo Grial a su jardín, para hacerlos fallar en su santa misión de guardar y proteger el cáliz de la última cena y la lanza que atravesó el costado de Cristo. Amfortas sucumbe a los encantos de Kundry cuando coge la Santa Lanza. Klingsor le infiere una herida que no sanará. Sólo el que vuelva a conseguir la lanza tendrá la posibilidad de curarlo, pero para ello había que penetrar en el dominio encantado de Klingsor y sucumbir a los encantos de la bella Kundry: la única manera de resistir era siendo ingenuo y puro, es decir, no conocer el pecado. Sin embargo, bajo la apariencia de la seductora Kundry se esconde otra personalidad: también es una pecadora condenada a errar hasta que un hombre se le resista, porque, en otra época, se atrevió a reírse en la cara de Cristo cuando éste llevaba la cruz. Parsifal es ese ser puro que no se dejará seducir y, de este modo, la liberará de la terrible maldición y tomará la lanza que curará definitivamente a Amfortas. No pretendo explicar toda la complejidad del personaje de Kundry; ella que, a la vez, es dulzura y fuerza, ternura y salvajismo, que sabe responder de modo brutal «¡yo no ayudo nunca!», me parece que logra catalizar las ideas, buenas o malas, que Wagner se hacía de la mujer. A través de Senta y Eva, nos da una imagen de cómo era y debía ser la perfecta joven alemana, una mujer que no

podía aspirar a ningún destino individual; en cuanto a Elizabeth de Tannhäuser, es la figura de la esposa perfecta que comprende y perdona al hombre sus deslices, los errores amorosos que, por supuesto, ocurrieron a pesar de él. Es importante señalar que incluso llegarán a sacrificar sus vidas para conseguir dicha perfección, pero Eva será la única que tendrá derecho a un final feliz. A través de Venus, Elsa de Brabante y Kundry el compositor nos da su opinión sobre la Mujer en su máxima expresión: la Mujer es voluptuosidad y pecado, la seductora que atrae irresistiblemente al hombre con la carne. Sin embargo, existe una manera para hacer desaparecer esta dualidad inadmisible: la Redención. El concurso de canto del que Elizabeth y Eva son el premio, puede entenderse como una idea de inserción social. A la vez, también es un primer esbozo de esta idea tan importante para Wagner: prueba que a lo largo de sus óperas se revelará cada vez más imposible, incluso fuera de las normas humanas. En Lohengrin, Elsa no ha logrado aceptar con humildad desconocer quién es el otro y, de esta manera, pierde su amor para siempre. En cambio, enfrentada y superada con Valentía, la Prueba, lleva hacia la Redención: en El buque fantasma, Senta la obtiene para el Holandés, cuya maldición termina con el sacrificio y la muerte de la joven. En Parsifal, el héroe puro e ingenuo, obtiene la redención para Kundry y Amfortas, quienes son perdonados y curados definitivamente.

A través de sus heroínas, Wagner nos ofrece una imagen de la mujer, que no puede ser más maniquea: es, a la vez, ángel y demonio, dos estados incompatibles ante sus ojos, que se inscribe a la perfección en el contexto social de su época (¡no hay sino que leer Zola!): bajo el mito, una versión muy propia del siglo XIX de la madre y la prostituta; él reemplaza la imagen siempre oculta del amor voluptuoso que conoció con Matilde Wesendonk, por la más prosaica que encontró en Cósima, hija de Lizt, su segunda mujer: una compañera de abnegación perfecta, una súper Senta, una súper Eva…

En cuanto a Isolda, Brunilda y Sieglinde, se salen del cuadro de este libro. A través de ellas, el compositor quiso contarnos otra cosa que los simples destinos de unas mujeres. Ellas se encuentran mezcladas en un todo, cuya dimensión releva la historia de la filosofía, las ideas y los mitos.

Se dijo de Dalila que era el mito de la mujer fatal, pero nadie logra ponerse de acuerdo en lo que significan esas dos palabras cuando aparecen juntas: mujer y fatal. Dalila (Sansón y Dalila de Saint-Saens, 1877), quien amó al enemigo de su patria, Sansón, pero éste la abandonó. Le produce cierta ira y, por suerte, la belleza embrujadora de esa mujer aún turba a Sansón, el fuerte. ¿Cómo titubear cuando a ella se le ofrece la posibilidad de vengar su patria y su amor traicionado a la vez? Sobre la almohada, él le confiesa que el secreto de su fuerza está en su larga cabellera. ¡No era ni el sitio ni el momento! Dalila, triunfante –y es una guerra justa–, corta los cabellos del guerrero. Sin embargo, en este mundo no hay justicia; en el último acto, Sansón recobrará su fuerza sobrenatural y hará que las columnas del templo se derrumben, entierra a los filisteos y, probablemente, a Dalila.

Massenet, del que F. R. Tranchefort[45] no duda decir que le gustaba sobre todo a un «público pequeño burgués, nunca bien definido, pero, ciertamente, en su mayoría femenino» –¡nos preguntamos por qué!–, fue denominado el compositor de la mujer. Pero, ¡qué mujeres! Sus heroínas son coquetas débiles o seductoras empalagosas. Es difícil interesarse por Manon, cuya carrera de cortesana termina en tragedia, y de qué modo, con el caballero Des Grieux, una de las parejas más desoladoras del repertorio, aunque no más que la de las inverosímiles Thais, Esclarmonde y Hérodiade. Charlotte (Werther, 1892) es la única que merece que nos detengamos. Es la heroína del Werther de Goethe, la novela más romántica del siglo XIX. Casada con Albert, a quien no ama, y siendo fiel a la promesa que le hizo a su madre moribunda, no sucumbirá al amor por Werther, al que considera culpable. Éste se suicidará, será la primera vez que algo así ocurra en una ópera. Por lo general, eran las mujeres las que, a causa del desamor, no querían seguir viviendo. Sin embargo, el amor que Werther le tiene a Charlotte se convierte en una fijación, casi un chantaje: sin ella, la vida para él es imposible. Massenet hace un excelente retrato de Charlotte, mujer de deber, sensible y atormentada por su amor hacia Werther.

Luego de las triunfadoras del bel canto, he aquí víctimas o combatientes, las mujeres también ocupan el primer puesto en lo que se bautiza como verismo. Desaparecen los mitos y los personajes de leyenda, los nobles y los príncipes: el verismo es la puesta en escena en la ópera de lo cotidiano. En 1890, Pietro

Mascagni escribe Caballería Rusticana, una tragedia violenta: una mujer celosa, Santuzza, provoca un duelo entre el hombre al que ama, Turiddu, que la engaña, y el esposo de la coqueta, que es su amante. A Turiddu lo asesinan. Otra tragedia de celos es Payaso, de Leon Cavallo (1892). Los héroes son comediantes ambulantes, teatro dentro del teatro, ya que la situación que viven en el escenario (la de ellos) es la misma que la de sus vidas (nuestra escena). Los diálogos tienen doble sentido, las amenazas de la escena son verdaderas, Nedda y Silvio serán realmente apuñalados. En 1900, Louise, de Gustave Charpentier, es la manifestación francesa del verismo. En esta ópera, de nuevo todo se une; la historia es de una autenticidad suprema: Louise, una costurera, vive con una familia cuyo cariño es sofocante. Desea vivir con Julien, un pintor. Sus padres no están de acuerdo y tratan de retenerla con un odioso chantaje afectivo, pero ella logrará escapar.

La verdadera dimensión del verismo se encuentra en Puccini: las mujeres son sublimes, aunque como él mismo decía, amaba a «las mujercitas que no sabían sino amar y sufrir»: sus personalidades son más trabajadas que las de los hombres. Puccini le canta sus penas y pasiones. En comparación, los personajes masculinos son esquemáticos, siguen siendo unos niños grandes; sólo las mujeres son adultas, acostumbradas a las penas, saben sufrir con valor y dignidad y tomar las decisiones más duras. Su primera ópera importante es Manon Lescaut, seguida por La Bohème en 1896: esta ópera nos cuenta la triste historia de Mimí y sus amores con Rodolfo. Ella tiene tisis. Rodolfo, al saber que está condenada, carente de grandeza y generosidad, romperá con ella. Si ya habíamos llorado mientras leíamos la novela Escenas de la vida bohemia de Henry Murger, de donde Puccini saca el argumento de esta ópera, es decir, le pone música con un arte cabal en la orquestación y utilización de las voces, este melodrama nos llega al corazón. En 1900, aparece Tosca, la verdadera diva. En el primer acto, Puccini nos la describe amorosamente. Altiva y celosa, es una cantante célebre en la Roma de 1800. Su amante es el pintor Cavaradossi, lleno de ideas generosas y revolucionarias, esconde a un prisionero político que escapó de las garras del diabólico Scarpia, el temido jefe de la policía. Scarpia encuentra en Tosca una mujer a su medida y en el segundo acto ocurre el enfrentamiento entre este hombre y esta mujer. Es raro encontrar en la ópera dos personajes con una fuerza semejante, frente a frente en una situación de tal violencia: mientras Tosca más se resiste, Scarpia inventa más maneras para hacerla ceder. En la habitación contigua, Cavaradossi es torturado. «Es simple»,

dice Scarpia, «de usted depende que cese el suplicio». «¿Cuánto?», pregunta Tosca. «A donna bella non mi vendo a prezzio di moneta», responde, «Scarpia…, no se trata de dinero, no, ¡es usted a quien quiero, Tosca!» Está de acuerdo, pero quiere su indulto y un salvoconducto para huir con él. Scarpia se sienta en el escritorio para escribirlo y pregunta con malicia, ya que para él nunca ha sido su intención indultar a Cavaradossi: «¿Qué camino tomarán para dejar Italia? ¿Civitavecchia?» Tosca asiente con la cabeza, pero se ha fijado en el filo del cuchillo que brilla en la mesa de la cena, y cuando Scarpia la abraza y dice: «Tosca finalmente mia!», ella se lo hunde en el cuerpo. «Muori, muori damnato!» (Te mueres de la mano de una mujer, ¡oh! ¡Scarpia!). En el último acto, Tosca, enardecida, corre a liberar a Cavaradossi, que no se ha hecho ninguna ilusión, a diferencia de ella. Y viene la ejecución simulada, cree ella… Cavaradossi cae muerto «Morire cosi?», grita ella con una voz desesperada. Y se lanza de lo alto del castillo San Ángelo para evitar que la arresten. ¿Dónde encontramos un ejemplo de equilibrio tan perfecto entre hombres y mujeres en la ópera? En las óperas siguientes, Puccini se apegará exclusivamente a los personajes femeninos. A través de Butterfly (Madame Butterfly, 1904), a quien, por cierto, están consagradas las tres cuartas partes de la ópera, describe lo ineludible: el dolor es parte de la vida y no puede ser de otra manera, Butterfly nunca hubiese podido ser querida de una forma perdurable por Pinkerton.

En 1910, con La chica del oeste, Puccini nos ofrece una ópera western. Una especie de Calamity Jane; Minie es una mujer fuerte, según dice F. R. Tranchefort[46], el único personaje de esta ópera, ya que el papel del tenor no tiene más de diez compases. Este tenor es el bandido del que Minie está enamorada, lo apuesta en una partida de póquer, en el que no duda en hacer trampa para ganar. Al principio de la partitura, el compositor escribe un extraño prefacio para situar el contexto de la ópera, que termina con estas palabras: «Estamos seguros de una sola cosa: ellos (esa gente) vivieron». Él quería «poner en música las verdaderas pasiones o pasiones humanas»[47]. Lo logró a plenitud.

En su última ópera ocurre un cambio total. Fue el fin del verismo, de las mujercitas; Puccini llega al borde del mito. Escoge la historia de Turandot (1926): la cruel princesa, sin duda un mito extraño para ser representado en el escenario de una ópera, puesto que se trata de la desfloración, que se teme ha

sido una violación. Turandot, princesa todopoderosa, «bella y orgullosa, sabia e inteligente»[48], bajo el pretexto de vengar a una lejana antepasada «dulce y serena», que hace miles de años se negaba al áspero dominio, había sido violada y luego asesinada, por lo que ella plantea tres enigmas a todos los que tengan la insensata idea de querer casarse con ella, es decir, de poseerla. Si no los resuelven, serán decapitados. Es una ópera cruel, centrada sobre la única pregunta que se hace Turandot: «¿Para vivir también debo someterme? ¿No podría yo quedarme pura e intocable?» Está claro que la sangre es evocada a menudo, incluso es uno de los enigmas, que la posesión física está asimilada al asesinato, asesinato de la mujer, asesinato de su personalidad. Las sonoridades de esta extraordinaria obra, carente de ternura, son metálicas y el esfuerzo requerido por los cantantes es considerable. Es una lástima que Puccini, enfermo, con un cáncer de garganta, no pudiera terminarla, pues no tenemos ninguna idea del color musical que el compositor le habría dado al triunfo del amor y a la sumisión final de Turandot: ¿éxtasis, alegría, paz?

Antes de entrar en el universo exclusivamente femenino de Richard Strauss, debemos hablar de la única ópera de Claude Debussy, Pelléas y Melisenda, cuya primera representación, el 30 de abril de 1902, fue un sonado escándalo, una verdadera batalla se desató entre los partidarios entusiastas y los adversarios desenfrenados: una revolución para unos, una ópera vacía de sentidos para otros. La obra ha conseguido tener un lugar aparte en la historia de la ópera y es tan original que no podríamos decir si es el principio o el final de un estilo o pensamiento. Todos los personajes son importantes con sus complejidades: Golaud, el viejo esposo, loco de celos por causa de una mujer, la suya, que lo esquiva constantemente. Mientras más le huye, él quiere saber más... saber… Pelléas, su joven medio hermano, ama a Melisenda, aunque es un amor que él sabe imposible, y es en este contexto afectivo, social y familiar que Melisenda atraviesa la vida sin vivirla; Arkel, el abuelo de Pelléas y Golaud, pronto morirá y tiene «esa ternura desinteresada y profética de los que pronto desaparecerán»[49]; Genevieve, la madre de ambos hombres, es dulce testigo de estos conflictos que no puede cambiar. La música es aquí, más que en ninguna otra obra, el paisaje de las almas. Debussy logra este prodigio: traducir musicalmente esa nada (la palabra es del propio Debussy) de la que está hecha Melisenda. ¿Quién es Melisenda? Pues es Ariadna, la Ariadna de Paul Dukas[50], quien en 1907 se encargará de decírselo: «Estáis encerradas en vuestras propias murallas, creéis que la vida es así y los hombres quienes obstaculizan vuestra libertad. Os

equivocáis, es la libertad interior lo que os hace falta». El desconcierto de Melisenda es el de una mujer que no sabe lo que quiere, porque en realidad no sabe dónde está consigo mismo.

Richard Strauss compuso entre 1905 y 1942[51] trece óperas[52], seis de ellas se titulan con el nombre del personaje principal, es decir, el de la heroína: Salomé, Elektra, Ariadna en Naxos, La Helena egipcia, Arabella, Daphne; cuatro son la historia de una mujer: El caballero de la rosa, La mujer sin sombra, La mujer silenciosa, El amor de Danae; las otras son Intermezzo (una escena de pareja) y Capriccio. El objeto de las óperas de Strauss es mostrar toda la escala de sentimientos que puede vivir una mujer en las diferentes etapas de su vida y sus amores. Nos queda claro que las mujeres son el tema predilecto de este compositor. Las ve desde adentro, sigue el itinerario de sus vidas sentimentales, de sus vidas de mujer en todos los aspectos: su medio social, sus familias, sus amantes, sus hijos; sujeto ligeramente evocado: al igual que para las heroínas de la ópera, los hijos cuentan poco. Sus historias están narradas en el escenario por un hombre de mirada aguda y profunda, que al mismo tiempo está marcado por una gran ternura.

La princesa Salomé está triste esta noche; sin embargo, los hombres se vuelven locos por ella. En este momento, Herodes, su padrastro, está dispuesto a darle todo lo que ella desee, con la condición de que baile para él. Pero si Salomé está tan mortalmente triste es porque a ella lo que le excitaría verdaderamente es hacer el amor con Iokanaan, San Juan Bautista. Algo en él le ha fascinado, no es como los demás: un fuego extraño lo habita, lo que es un misterio para Salomé. Él representa la única cosa que ese momento puede interesarle: conseguir un imposible. Herodes no puede contener más su deseo: «Todo lo que quieras Salomé, te lo daré, incluso el trono de tu madre, pero a Iokanaan no. No quiero que desees a alguien que no es como nosotros, no comprendo su universo y no quiero que te escapes del nuestro». «¿Pero si bailo para usted, padre?»… Herodes pierde la cabeza y Salomé baila. «¡Habéis visto que ella bailó para mí! ¿Qué quieres Salomé? ¿Cuál es tu paga? ¡Yo quiero la cabeza de Iokanaan! No, eso no. Padre, usted lo prometió. No, la cabeza de Iokanaan no, te ofrezco la mitad de mi Reino y un cristal que las mujeres no deben ver, pero... ¡yo quiero la cabeza de Iokanaan!» Herodiade interviene: «Mi hija tiene razón: usted prometió

que los guardias corten la cabeza del prisionero». La ópera culmina con una gran escena final del delirio erótico en el que Salomé consigue un alivio, cuya significación orgásmica está clara»[53]. Herodes no soportará verla y mandará a que la aplasten con los escudos de sus soldados. «El misterio del amor es más grande que el misterio de la muerte», le había dicho a Iokanaan. Salomé representa el amor sexual hasta la muerte.

Dejemos la violencia: Elektra merece un capítulo. Con un tono totalmente opuesto aquí tenemos a la Mariscala. Se dice que Strauss escribió El caballero de la rosa (1911) porque el universo paroxístico de Salomé y Elektra empezaban a perturbarlo seriamente, y es cierto que en este sentido pareciera difícil ir más lejos. La Mariscala vive un amor feliz con Octavian, su joven amante (papel de travestido, voz de mezzo, ya volveremos sobre ésto). Este amor, como los otros, no durará eternamente, pero esta vez el dolor será más vivo. Esta mujer de 32 años, de pronto, de un modo violento, se da cuenta de que su corazón no es constante. Al nuestro podemos permitírselo pero, ¿soportaríamos que ésto le ocurriera al corazón de quienes amamos? Ella decide comprometer sentimentalmente a Octavian, provocando el destino y lo empuja a los brazos de Sophie. Lo que debía pasar ocurre: a la primera mirada, los dos jóvenes se enamoran perdidamente el uno del otro. ¿Pero alguien obligó a la Mariscala a hacer ésto? Nadie, excepto la lucidez: su verdadero rival es el tiempo que transcurre, inexorable, transformando el cuerpo de las mujeres y el corazón de los amantes. «¿Tú no sientes», le dice a Octavian, «como todo huye y se resbala entre nuestros dedos como el rocío y los sueños?» El caballero de la rosa es, sin lugar a duda, una de las óperas más ricas en descripciones psicológicas y tiene muchos personajes, pero sobre todo hay tres en los que se concentran todas las preguntas que nos hacemos respecto al amor: la Mariscala, de la que ya hablamos; Octavian, que, al igual que Cherubino de Las bodas de Fígaro, es un muchacho joven que aún no ha fijado su amor en una sola mujer, él realmente no ha renunciado a la Mariscala cuando siente el flechazo por Sophie.

Después, Sophie descubre al mismo tiempo «la duplicidad y la extraña debilidad de los hombres», «el poder, pero también la alienación de las mujeres»[54]. Los tres cantan un último trío: «La insoluble interrogación de cada uno sobre la naturaleza de los seres, los misterios y la permanencia de sus lazos… las razones

de la felicidad como las de las desgracias»[55], que se resuelven con esta dolorosa afirmación: «debemos tratar de vivir»[56]. El estilo de esta maravillosa ópera es nuevo, en el sentido que es una conversación musical. Nadie mejor que Strauss ha logrado esta forma, ¿estará la ópera, como afirma D. Jamaux, «desequilibrada a favor de las voces femeninas»? ¿Podemos hablar de desequilibrio frente a semejante logro?

Ariadna en Naxos (1912) es una especie de prolongación más refinada, si es que eso es posible, en todo caso más intelectual, del Caballero. Ópera intelectual y sutil, ya que se trata de un guiño histórico-musicológico del principio de este estilo, hacer encajar la ópera bufa en una ópera seria, lo que le permite a Strauss, el músico, y a Hofmannsthal, el poeta, multiplicar con delicias las dificultades musicales, escénicas y filosóficas, que culminarán en La mujer sin sombra. No contento con tratar, una vez más, el tema que amaba por encima de todo –el amor y las mujeres–, Strauss nos habla de sí como músico, a través del exquisito papel del Compositor; en esta obra, ese papel le corresponde a la cantante con voz de mezzo, lo que merece ser ampliamente desarrollado. El Compositor está desesperado, lo que le acontece es simplemente atroz, le han encargado una ópera seria sobre un tema patético: Ariadna es abandonada por Teseo, y afirma que para una mujer como ella no hay otra salida que la muerte. Sin embargo, en ese momento, el comanditario cambia de opinión, porque piensa que un tema tan triste puede aburrir a sus invitados. ¿Aburrir? Entonces, por qué no representar también una ópera bufa con los personajes de la comedia del arte: Zerbinetta, Arlequín, Scaramouche… El único requisito es que la duración total del espectáculo permita lanzar los fuegos pirotécnicos a las nueve en punto. ¡Resolved! La solución será representar las dos óperas al mismo tiempo, lo que le permitirá a Richard Strauss, como compositor, enfrentar a dos tipos de mujeres. Zerbinetta es una mujer realista que se conoce bien: «¿Ambas no somos mujeres? ¿No late en nuestro pecho un imprevisible corazón?», pues «si engaña mi corazón, sin embargo, lo amo». En cuanto a los hombres: «Querido Dios, puesto que tú realmente quieres que seamos virtuosas, ¿por qué tuviste que crearlos tan diferentes?» Ella sabe defenderse y le dice a Ariadna, una idealista, mujer de un solo amor: «[...] ¿qué mujer no ha sido traspasada por estos mismos sufrimientos? ¡Abandonada! ¡Desesperada! ¡Sin ayuda!... ¡Todos estos sentimientos también los sienten los hombres!» Cada una, en su estilo, expondrá su visión del amor y los hombres, y Ariadna cambiará de opinión en los brazos de Baco, siempre de una forma etérea; ella lo confunde

con la Muerte. «Toma mi difícil existencia para siempre! [...] Tú eres el señor del oscuro navío, quien recorre la negra senda». La palabra final la tiene Zerbinetta: «Cuando un nuevo dios aparece, ¡a él nos entregamos sin combate!» Esta linda ópera, perfectamente cincelada por dos orfebres en la cúspide de su arte, está muy lejos de alcanzar la profundidad y emoción de El caballero.

El mito de La mujer sin sombra (1919), aunque sea un mito, no es más convincente o más conmovedor. Sin embargo, aquí lo tenemos: cuando se levanta el telón la Emperatriz, hija de Keikobad, rey de los Espíritus, se entera que deberá abandonar a su marido, el Emperador, en un período de tres días si ella no ha sabido encontrar una sombra, símbolo de fecundidad. Además, él morirá petrificado. En compañía de su nodriza, bajará a la tierra para buscar la manera de solucionar ésto. En contraposición a la Emperatriz, tenemos a la Mujer. La Mujer no puede más. Su vida es agotadora: siempre tiene que trabajar duro y encima Barak, su marido, quisiera que ella tuviera hijos, lo que está por encima de sus fuerzas. En estas condiciones, por qué no aceptar el negocio que le ofrece la asombrosa Emperatriz: me vendes tu sombra a cambio de engendrar los hijos y, de ahí en adelante, serás estéril. La Mujer acepta, pero la Emperatriz y Richard Strauss se dan cuenta del dolor que supone para ella esta irreversible situación. En el último momento, y aunque su amado esposo debe morir petrificado, la Emperatriz rechaza una felicidad que se crearía en detrimento de otra mujer, para la que la maternidad es esencial. Ésta es la conocida escena de la renuncia. Entonces, el Rey de los Espíritus, su padre, al comprender que su hija ha sobrevivido victoriosamente a esta prueba, la perdona con misericordia. La Emperatriz se convierte en una mujer de verdad. En cuanto a su marido, el Emperador, casi es transformado en estatua y la nodriza será injustamente castigada por ha berse esforzado tanto en obtener lo que su patrona deseaba con tantas ansias. Gracias a esta música sublime, de nuevo estamos ante una bella ópera: una belleza de partitura orquestal y de canto; los conmovedores personajes de la Mujer y el de Barak.

Strauss y Hofmannsthal escribirán La Helena egipcia (1928) y Arabella (1933). La primera es una ópera brillante, en la que el músico y el poeta se unen en una magia mitológica, aunque no se hace mucha referencia al personaje de Helena, sino a sus encantos a los que nadie puede resistirse. Arabella se desarrolla en

Viena como El caballero de la rosa, pero un siglo más tarde. Se trata de una Viena aburguesada y algo provincial. Los personajes están menos destrozados, aunque más amargados. Sin embargo, el retrato de Arabella es el de una mujer coqueta y difícil a la vez; en ella se encuentra la dualidad que resaltan Strauss y Hofmannsthal en todas sus heroínas. Arabella es una linda novela de amor.

Hofmannsthal muere en 1929, sólo en contadas ocasiones el músico y el poeta han logrado complementarse tan bien: las mismas ideas efusivas, la misma visión (cara o cruz) de una situación, de un ser, los mismos excesos, la misma locura. A través de sus personajes femeninos, ellos se han expresado perfectamente. Strauss, sin Hofmannsthal, ya no sabrá describir tan bien a las mujeres: Aminta, Carlota (La mujer silenciosa), María (Día de paz), Daphne, Danae (El amor de Danae), y la misma condesa de Capriccio no son sino lejanas reminiscencias de la loca Salomé, de la lúcida Mariscala, de la enamorada Sophie, de la coqueta y grave Zerbinetta. Sus aventuras nos conmueven mucho menos; aunque la música es siempre brillante, la idea principal no está allí. Pero no debemos lamentarlo: es extraño, pero ningún artista nos habrá descrito a la mujer bajo aspectos tan diferentes. El camino que Strauss le hace seguir a sus heroínas es el de sus verdades personales y su verdadera personalidad. Salomé, en realidad, busca un ideal de pureza; Elektra una misión que la declare sagrada; la Emperatriz un amor verdadero con el dolor que la acompaña; la Mariscala acepta una vejez que siente venir: pareciera que al descubrirse a sí mismas «descubren el mundo de los hombres»[57]. Salomé el de los negocios, Elektra el de la venganza, la Mariscala el de los compromisos sociales, y la Emperatriz, un mundo donde se acepta el sufrimiento.

Una joven se encuentra perdidamente enamorada de un hombre. Sabe que es vanidoso y vividor, pero no puede impedir sentirse seducida y enamorada. ¡Se siente tan bella cuando Steva está presente! Por desgracia, él debe marcharse, su deber de soldado lo llama y la deja sola con su culpa, estando ella embarazada. Ella le confiesa todo a su madre (de hecho, su madre adoptiva), pero como se desarrolla en una pequeña aldea de Moravia de principios de siglo, estas dos mujeres vivirán un verdadero drama: la vida de Jenufa está destruida, después de haber luchado tanto para llegar ahí. La madre trata de enternecer a Steva: «Lo sé, estoy muy apenada… pero el amor ha muerto en mí»; una noche de tempestad,

la angustia de Jenufa se transforma en delirio y la madre toma sola la decisión: matará al niño, lo tirará al río, el hielo se cerrará sobre él y nadie se enterará. Le dirá a Jenufa que, durante una fiebre, su hijo ha muerto y que, de todas maneras, Steva no regresará. Le dice: «Ahora estás libre», y Jenufa se resigna. «El niño está mejor cerca de Dios que cerca de mí. Yo ya estoy al final de mi camino». Sin embargo, para que, a pesar de todo, la vida, su vida, pueda continuar, acepta casarse con Laca, el medio hermano de Steva, que siempre la ha amado. Si Jenufa, todavía joven, puede en efecto rehacer su vida, su madre, en cambio, se siente torturada por el recuerdo de su monstruoso acto. El día de la boda, se descubre el cuerpo del niño. Para la madre es una liberación que termina de abrirle los ojos: «He sido demasiado egoísta, he pensado demasiado en mí misma. (Tú, Jenufa) no eres orgullosa y vana como yo». Este drama, esta desgarradora historia de mujeres, es la primera ópera de Janacek, Jenufa, creada en 1904. Mientras que Strauss ya es célebre y vanagloriado desde hace tiempo, Leos Janacek (1854-1928) no conocerá el éxito verdadero «con la misma Jenufa» sino hasta 1916 en Praga. Vive y trabaja en Brno, «en medio de una soledad que ningún gran compositor de nuestro siglo hubiese podido imaginar»[58]. Se sitúa fuera de las corrientes musicales de su época, quizá es por ello que tardaremos tanto en descubrirlo.

Compone cinco óperas más, entre ellas Katia Kabanova (1921). El personaje central, al igual que la madre en Jenufa, es una mujer tirana y agobiante, la suegra abusiva de Katia. En nombre del conformismo y de la respetabilidad de la familia, ella sofoca a las jóvenes mujeres e infantiliza a los hombres que prefieren beber para olvidar. La historia de Katia Kabanova es atroz: martirizada por una madrastra odiosa, que influencia a su hijo al que tiene completamente dominado en contra de su mujer, siente que cometerá una tontería: ama a Boris y no piensa resistirse más a ese amor. Bárbara, su complaciente cuñada –todo ocurre en familia en estos ambientes provincianos– le arregla una cita con Boris. Éste es uno de los pocos momentos felices en la vida de Katia ya que, rápidamente, se da cuenta de que no es capaz de asumir una situación semejante: sin que nadie le pregunte, hace una confesión pública: «Amo a Boris, me he acostado con él», lo que causa estupefacción. A partir de este momento, Katia pierde cada vez más la cabeza y, por desgracia, Boris no hace mayor cosa para impedir que se suicide, lo que ella hace. La suegra, siempre coherente, con su actitud inflexible, le da las gracias amablemente a los vecinos por haber ido a sacar el cuerpo de Katia del río. Baja el telón. Una vez más, es un hombre quien

se convierte en el observador privilegiado del universo femenino.

A través de Jenufa y Katia, hace una crítica del agobio ejercido por las familias hacia las mujeres y el peso de una educación basada en la culpa (que hace a Katia confesar); es probable que el compositor haya percibido, en su ciudad provincial de Brno, a estas mujeres simples que, de pronto, se sienten arrastradas por los terribles tormentos del alma. Sin duda, le hubiera gustado que ellas dijeran, como su pequeña y astuta Renarde (1924): «¿Cuándo será que el mundo ya no esté dominado por los hombres y los gallos?» Janacek se había interesado mucho en la melodía del lenguaje hablado, en las canciones populares cuyas melodías encontramos en Jenufa. Imaginad cuán ancladas están sus óperas en una realidad que él trasciende. En ésto podríamos acercarlo a la escuela verista, y agregar que más que un verista Janacek era un naturalista. «Su música es pura emoción», como dice Milan Kundera.

La bomba Lulú, en realidad, explotó en el Palais Garnier, el 24 de febrero de 1979, cuando se levantó el telón con la puesta en escena de Patrice Chereau. Teresa Stratas representó este oscuro y sublime papel. Por primera vez, esta ópera fue representada en su versión completa. Hasta ese momento, sólo se habían representado el primero y segundo acto; la señora de Alban Berg había decidido confiscar el texto y el esbozo de la orquestación del tercer acto bajo diversos pretextos. Lo más probable es que esta ópera le hiciera ver un aspecto de la personalidad de Alban que, sin duda alguna, ella detestaba.

Lulú es la historia de una mujer, de cierta idea que tienen los hombres de la Mujer y la mezcla de estos diferentes planos, un poema de amor tan grande, bonito y hermoso como el de Tristán e Isolda. Éste es el argumento.

El doctor Schön, director de un periódico importante, recoge a Lulú cuando ésta tiene doce años. Para ganarse la vida vendía flores en la calle. Nunca conoció a su madre, en cuanto a su padre, no se sabe qué fue de él. Lulú le toma cariño de inmediato a este hombre, el primero que en realidad se ocupa de ella; pero ella, a

la larga, se convierte en un estorbo. Schön sueña con una vida honorable, con el reconocimiento social, y después de la muerte de su esposa se compromete con una joven de sociedad. ¿Cómo salir de Lulú? Tendrá que casarla con el doctor Goll, un honorable profesor de medicina; Lulú acepta, ya que si obedece a Schön, podrá seguir viéndolo. El doctor Goll desea tener un retrato de su mujer, a la que le ha puesto el apodo de Nelly y le confía este trabajo al Pintor que se enamora de ella con locura. Un día, sin poder resistir más, trata de seducirla, pero Nelly se niega. Sin embargo, consigue que se recueste en el sofá: «¡Ni lo piense, mi marido va a llegar!», le dice ella. «Yo te amo, Nelly», el confiesa él. Se oyen unos golpes en la puerta: «¡Abrid!»; el doctor Goll los sorprende en esta comprometedora situación, le da una de apoplejía y cae fulminado. Lulú está aterrada, ¿qué será de ella?; «Él me deja», dice, pero al mismo tiempo se da cuenta de que se convertirá en una mujer rica. Se casa con el Pintor y así nada cambiará con Schön, pues podrá seguir viéndolo a escondidas. Su marido se vuelve rico y célebre: hay dinero a granel y se instalan en un suntuoso piso. El Pintor le ha dado un nuevo nombre a Lulú: Eva. Una mañana, la sirvienta le entrega una tarjeta: la participación del matrimonio de Charlotte María Adelaida von Zarnikow con el doctor Ludvig Schön. ¿Cómo es posible que Schön no le haya dicho nada?; «Gracias a mí te casaste», le contesta, «después, un segundo matrimonio todavía mejor. Vives con lujo»; ante este cínico argumento ella no encuentra respuesta. Sin embargo, Schön se muestra molesto ante el plácido amor que el Pintor le tiene a su mujer, porque además sorprendió a Schigolch un día en casa de Lulú, una especie de mendigo, al que Lulú hace pasar por su padre y con quien siempre ha sido muy generosa. Schön decide abrirle los ojos al Pintor y le dice claramente que su mujer no es un ángel. Éste pasa de una sorpresa a otra: no sabía que Schön la conocía desde hace doce años, que se había llamado sucesivamente Mignon, luego Nelly; siempre creyó que su padre había muerto «pero no, está saliendo de aquí..». Para él, ésto es demasiado, ya no soporta sentirse tan engañado. Incapaz de enfrentar la verdad, de aceptar que su mujer no es lo que él creía, se suicida de una manera atroz. Schön se aterra, no deben sorprenderlo en este piso con el cadáver, con esa mujer. Suena el timbre, sólo es Alwa, su hijo: todo es tu culpa le dice a Schön, «¡si cuando murió mi madre hubieras tratado a esa muchacha decentemente!»[59], pero los tres logran escapar antes de que llegue la policía.

Lulú vuelve a ser bailarina, pero no tarda en entender que Schön ha encontrado una nueva manera de deshacerse de ella. Una noche monta en cólera: allí en

primera fila, en la sala, está la señorita Von Zarnikow, la novia de Schön. Él se ha atrevido a hacerla bailar delante de su novia, tratándola de la peor manera posible. Lulú se siente más que menospreciada: ignorada, hundida y, al mismo tiempo, esta provocación le da nuevas fuerzas para tomar una decisión: hará todo lo posible para que Schön rompa su noviazgo: «¡Te irás cuando tengas agallas para hacerlo! [...] Hace tres años que estás comprometido: ¿por qué no te has casado, entonces?», le pregunta ella «¿Estás sugiriendo que eres un obstáculo para mí?»[60], le contesta furioso. «Sí, no tienes la fuerza suficiente como para separarte de mí»[61], le contesta ella con tranquilidad. Ella gana y le hace escribir, bajo dictado, la carta de rompimiento: «Mi querida señorita, no soy digno de su amor [...] hace tres años que lucho por separarme de usted [...] Le estoy escribiendo al lado de la mujer que me domina»[62].

Lulú y Schön, finalmente, se casan. Su vida es un infierno, pues Lulú no ha cambiado, Schön está harto de sí mismo por haberse casado con una mujer que menosprecia. Asiste impotente al amor que Lulú aún provoca a su alrededor. La condesa Geschwitz la ama de un modo apasionado. Schigolch siempre está por los alrededores de alcahuete cada vez que se presenta la ocasión: le presenta a Lulú a un joven estudiante que se vuelve loco por ella. Al igual que su hijo Alwa, al que Schön sorprende haciéndole una declaración de amor que, por cierto, ella oye con tristeza. Pensaba que con Alwa no había nada que temer. ¡Cuánto le habría gustado un hombre que no la deseara! Schön quiere acabar con ella, con él, con la vida. Le entrega un revólver y le dice: «Esto es todo lo que te queda por hacer». «Pero por qué debo morir yo, porque usted me tomó por alguien que no soy», y en un reflejo de autodefensa es ella quien le dispara a Schön. Le suplica a Alwa que la proteja, «¡haré lo que quieras! ¡Pero no dejes que caiga en las manos de la justicia!». «Alwa, por piedad, te seré fiel durante toda mi vida»[63]. Ella se lanza a sus pies. Él no se mueve cuando la policía viene a arrestarla. Juicio, condena, prisión. Transcurre un año. En prisión, Lulú contrae cólera; es entonces que la condesa Geschwitz, cuyo amor por Lulú ha sido siempre muy desinteresado, decide ayudarla a escapar: su devoción es tal que se contagia de cólera, la visita en el hospital, la viste con su ropa y toma el lugar de la prisionera. Lulú, una vez libre, se marcha a París con Alwa. Todos vuelven a encontrarse en un ambiente equivocado y muy pronto el dinero empieza a escasear. Un hombre amenaza a Lulú con entregarla a la policía a menos que ella acepte irse a un establecimiento en El Cairo. Incluso el Atleta, su triste compañero de vida, le hace daño: «20.000 marcos o te denuncio a la policía»[64].

Schigolch también quiere que le preste dinero. Ella llora en sus brazos, «para qué quieres dinero Schigolch». «Tengo una casa que me sale cara», le contesta, «y, sin embargo, me gustaría tanto hacer el amor contigo… hace tanto tiempo que tú y yo..». No es el momento de enternecerse, la red se cierra alrededor de Lulú, quien logrará una vez más escaparse, lanza a Geschwitz a los brazos del Atleta y le pide prestado al mozo de servicio su uniforme. Se encuentra en Londres con Alwa, Schigolch y la condesa Geschwitz: para mantener las necesidades de su extraña familia, Lulú se prostituye, lo que a todos les parece absolutamente normal. Una noche, ella trae a un inquietante cliente al cuchitril que les sirve de refugio, donde Alwa ya había recibido un golpe que lo hizo pasar a mejor vida. Es la muerte encarnada en la persona de Jack el Destripador. La condesa Geschwitz expira a su lado: «¡Lulú! ¡Ángel mío! Estoy cerca, muy cerca de ti… ¡Para toda la eternidad!».

¿Qué esconden todas estas desventuras rocambolescas? ¿Acaso Lulú es un monstruo, una ingenua perversa, una mujer fatal que atrae la muerte como el rayo? ¿Qué esconde esta ópera fotonovela y cuál es el verdadero tema de Lulú?

Lulú obra como una reveladora, revoluciona los mecanismos de las costumbres escondidos bajo un barniz social. A través de un amor loco, por lo tanto imposible, le dará verdadera importancia a los valores equivocados. ¿Por qué es loco su amor? Simplemente porque sólo es amor y no pide nada, no espera nada a cambio. Pero, de una manera extraña, a partir del momento en que Schön la rechaza, Lulú quiere ser correspondida y algo se turba a partir de este momento. Lulú ama a quienes la aman del mismo modo: entre Schön, Schigolch y Alwa, no hace ninguna discriminación, clasificación o cálculo. Son los demás los que deberían saber que hay que moderar, expresar los deseos y los sentimientos. Les toca a ellos, no a ella, que no ha recibido ni la sombra de una educación, decir: no, vosotros no, no, eso no, no, ahora no. En cambio, ella está allí cuando la necesitan y entrega la única cosa que posee: su amor. La mejor prueba de ésto aparece en el último acto, cuando Alwa, Schigolch y también la condesa Geschwitz, se encuentran sin recursos y lo único que puede tener algún valor es el cuerpo de Lulú: ella no titubea en venderse por amor a estos tres seres. Los hombres, en cambio, tienen tanta necesidad de éxito social que reprimen lo que esta mujer despierta en ellos, para, de este modo, engranar sus máquinas bien

aceitadas; Schön dice: «¡Necesito un poco de paz! Mis negocios así lo exigen… por eso voy a casarme»[65]. Es cierto que Lulú y los hombres que la rodean no le dan importancia a su existencia: «Soy una tonta»[66]. El hecho mismo de que le hayan arrebatado su nombre, y de que Schön, Goll y el Pintor la hayan bautizado sucesivamente Mignon, Nelly y Eva, muestra hasta dónde llegan sus deseos de posesión, es decir, de aniquilamiento de Lulú, la mujer… ¿de quién es la culpa de que ella sea una mujer fácil? ¿Quién le dijo que ella existía, que ella tenía importancia, que tenía algún derecho a escoger? No hay sino tres momentos en la ópera (en su vida…) en los que se vale de sus armas, tres momentos en los que se encuentra en verdadero peligro y debe defender su pellejo: durante la escena de seducción en la que trata de recuperara Schön, quien había tratado de destruirla al hacerla bailar delante de su novia: «Dados tus orígenes, es una suerte para ti bailar ante la buena sociedad». En este momento, su arma contra Schön es el sexo, lo único que él entiende. Luego, la escena de la muerte de Schön: ¿acaso debería ella morir porque él la tomó por alguien que nunca pretendió ser? Por último, en la escena del último acto cuando, sin el más mínimo escrúpulo, lanza a la condesa Geschwitz en los brazos de un peligroso individuo del que ella debe apartarse. Su actitud puede parecer cruel, pero, sin embargo, es coherente: ya que esta mujer la persigue con su amor, ¿por qué no aprovecharse de ella y salvar su vida? Como hemos dicho, el código moral de Lulú no es igual al de todo el mundo, algunos incluso sostienen que no tiene…

El lado títere del principio del segundo acto, en el que los personajes aparecen y desaparecen como autómatas, es fundamental. Le da un ritmo mecánico e infernal a la vida de Lulú, se entiende cuán insoportable y mortal es para todos, en particular para Schön, que revela su personalidad mórbida. Es testigo de una situación que ya no domina, que nunca ha dominado y quiere suprimir a esta mujer, a Lulú, reflejo del asco que se tiene a sí mismo. «No por ser la sociedad lo que es, tiene derecho a menospreciarme», dice Lulú en el primer acto. Schön la había aceptado como era, pero ella no consigue entender que para hacer su vida, él tenga que rechazarla. En este punto ella no cede nunca y jamás admite este modo de vivir y amar. El amor de Lulú es más fuerte que las convenciones sociales: ella las hace estallar.

En definitiva, el tema de esta ópera es (como en Tristán e Isolda) el amor

absoluto. Un amor permanentemente revolucionario, porque no se inscribe en ninguna perspectiva social, familiar o religiosa. Porque la búsqueda del gran amor, del amor único existe en Lulú: he visto en un sueño «al hombre para el que me pusieron en este mundo y que fue puesto en este mundo para mí». Pero, por desgracia, la inteligencia instintiva de Lulú le hace entender muy rápidamente que, para los hombres (los que Alban Berg pone en escena en su ópera), el amor es también poseer a una mujer como se posee a un animal. «Pero, ¿cómo te das cuenta?», le pregunta Alwa. «Siento algo así como un escalofrío subiendo por mi cuerpo y bajando de nuevo», es la respuesta de Lulú que, de pronto, se encuentra sola en el mundo. La degradación que viven el Pintor, Schön, Alwa y Schigolch le sirve a Berg para representar la decadencia. El amor sublimado en la muerte de Isolda parece opuesto a la novela negra que lleva a Lulú a una muerte sórdida, en una calle de Londres. Sin embargo, ese Jack el Destripador no es otro que Schön, su único amor y ambos personajes los canta el mismo actor; Alban Berg lo indica claramente en el libreto. En ambas óperas, el amor es fuente de vida y muerte. Pero, al contrario del amor de Tristán e Isolda, que se sitúa fuera de este mundo, el de Lulú ocurre en un contexto social y humano. Mientras él se expresa con toda su pureza y grandeza –«yo veía en usted algo que me sobrepasaba infinitamente», le dice Alwa a Lulú en el primer acto– algunos no ven en ello sino el acto más bajo y degradante. Una vez más, el amor se quiebra ante la mezquindad humana. Pero, ¿por qué serán los hombres tan lamentables «unos monstruos, unas basuras, unos perros»[67]?

En nuestra época, los héroes y las heroínas parecen haber desaparecido de las escenas de la ópera como lo han confirmado dos obras recientes. Ligeti, en El Gran Macabro, cuya escritura musical se hace eco de la cacofonía que caracteriza nuestra época, reforzado por un texto desconcertante, con un humor ácido, que predice el fin de nuestro mundo al mismo tiempo que el de la ópera. Luigi Nono, utilizando textos de Brecht, Gorka, Pavese, escribe una ópera que es un himno a la revolución, cuya llave es Louise Michel: «Espíritu de la Comuna que en todas partes es radiante»[68], y el título es un verso de Rimbaud: «Bajo el gran sol cargado de amor… » En Ligeti, como en Nono, no hay personajes «según la clásica ópera psicológica, sino encarnaciones de una revuelta y una esperanza»[69]. Si el siglo de oro de la heroína femenina ha pasado, el género mismo parece agotarse. ¿Por qué? ¿Qué explicación darle a este hecho? Por una parte, los compositores parecen menos atraídos por ese lenguaje musical. Es cierto que ya no hay príncipes, ni grandes; en este mundo que glorificar no hay

más feminidades sofocadas o rechazadas que exaltar. Quizá tampoco hay más individuos, puesto que, como escribe Georg Grodeck, «la palabra humanidad se vuelve realidad, pero el ser humano desaparece»[70]. Esta situación, difícil de vivir, está admirablemente puesta en escena en las últimas obras del género: Wozzeck, Peter Grimes, o también El Cónsul de Giancarlo Menotti, donde la patética heroína Magda, gracias a la burocracia inhumana y sin rostro, se ve acorralada hasta la muerte. Para escapar al pesimismo y desespero, hay que volverse hacia las fábulas, las sátiras y los cuentos que escriben Ravel, Prokofiev y Stravinsky: El niño y los sortilegios, El amor de las tres naranjas, El Ruiseñor… o Francis Poulenc, que en Los pechos de Tiresias hace una parodia de la transexualidad: Theresa está cansada de ser mujer, cansada de cocinar y hacer la limpieza, quiere ser «diputada, ministra y quizá hasta presidente». De ahora en adelante será su marido quien se ocupe de los niños.

Habrá que interrogar el material musical y preguntarse: merced a los senderos que toma la música contemporánea, alejándose de la emoción y la sensibilidad, ¿no harán que la ópera desaparezca, ese mundo de conflictos y pasiones: un universo de sentimientos?

II

Frente a las heroínas: Los héroes de la ópera

¿Quiénes aman a estas heroínas, a estas mujeres? La ópera es, quizá, de todas las artes, la más ética, incluso la más moralizadora. La intención de los compositores siempre fue la de glorificar grandes principios, como el honor, la patria, etc., o la de poner en escena personajes excepcionales que engrandecían al espectador y lo hacían pensar que él también sería capaz de afrontar las pruebas victoriosamente. Es decir, los amantes tienen poca cabida. Personajes como Nerón de El Coronamiento de Popea, Cherubino de Las bodas de Fígaro, u Octavio de El caballero de la rosa –los dos últimos roles son de travestido, que nos hacen pensar en algunas preguntas que contestaremos más adelante– son los únicos en tener una dimensión voluptuosamente erótica (y sólo esa), son la excepción. Incluso en las épocas en que la ópera se ha aburguesado, aparecen sobre los escenarios de los teatros la comedia y los vodevil, en los que los compositores dejan la grandilocuencia y escogen temas más íntimos; pareciera que la ópera, gracias a la música, hace una metamorfosis y embellece la intriga más prosaica. El amante en la ópera es, ante todo, el hombre que ama, en el sentido más clásico del término.

Regresemos a Nerón y a la loca pasión que lo ata a Popea. Monteverdi no nos esconde nada de la personalidad inquietante del emperador, la cual nos muestra sin disimulo y con un realismo absoluto. Estamos ante un hombre cruel y libertino, brutal y, sobre todo, terrorífico, cuyo único atractivo es amar a Popea desenfrenadamente. Ningún obstáculo podría detenerlo. La emperatriz, su mujer, será exiliada y como sabemos asesinada; el cuerdo Séneca, su antiguo tutor, condenado al suicidio; el marido de Popea pérfidamente apartado. A pesar de ello, Monteverdi traduce a la perfección lo que tiene de irresistible ese amor –los dúos de los dos amantes son «la cima del embrujo erótico»[1]– y a la vez nosotros,

cómplices de Popea, nos volcamos en los brazos de Nerón.

Orfeo y Eurídice, de Gluck, presenta la antítesis de este amante condenable. En 1767, en protesta contra los excesos de la ópera seria, en un prefacio que aún permanece célebre, Gluck escribía que había que quitarle a la ópera su moralidad fría y sentenciosa para hacer que volviera a encontrar «el lenguaje que viene del corazón y de las pasiones fuertes»[2]. Entonces, ¿encontraremos en el amante de Eurídice los impulsos apasionados con los que Monteverdi animó a su héroe? En cierta manera sí, pero por otro lado: el de la nobleza de los sentimientos, que deben estar tan lejos como sea posible del amor carnal. El final feliz, lamentablemente convencional de la ópera, no impide que Orfeo permanezca para siempre como el prototipo del amante inconsolable.

Nunca antes de Mozart y nunca después de él, un compositor pondrá en juego «tantas características individuales irreductibles las unas con las otras, complementarias las unas de las otras»[3]. Lo que nos permite envolver más a fondo la psicología de sus personajes masculinos, sus actitudes hacia las mujeres que aman o hacia las compañeras a las que ya no aman, pero también sus comportamientos en una sociedad, cuyo compositor no titubea en denunciar esta insoportable injusticia. Parece que, desde El rapto en el Serrallo, Mozart obtiene un placer maligno en subrayar los defectos masculinos: dos hombres, Belmonte y su sirviente Pedrillo, son apresados en compañía de sus novias, del Pachá Selim y el terrible Osmín, guardia del Serrallo. En esta delicada situación, ¿cómo reaccionarán estos cuatro hombres?: los primeros quieren escapar de las manos de los segundos, que a su vez están enamorados de sus mujeres.

Además, la aristócrata Constanza es amada por el Pachá Selim gracias a la nobleza, mientras que Blonde, su sirvienta, es codiciada por el jefe de los esclavos. Asimismo, vemos cómo las mujeres le dan a sus enamorados lecciones de valentía y nunca se desesperan, incluso ante la peor eventualidad, «y eso que vengo de una buena familia española», dice Pedrillo, «¡pero no puedo quedarme impávido ante la muerte!» Si en estas circunstancias ellos se permiten poner en duda la fidelidad de sus novias – ¿ellas no se habrían dejado seducir por sus

carceleros?–, un par de bofetadas muy fuertes las llevará a tener razonamientos más sensatos. Lo que llama la atención es la astucia del joven Mozart (tenía sólo 25 años), que utilizará a estos cuatro personajes para darnos su opinión sobre los nobles con los que se codea y de los que no hace tanto tiempo era su sirviente. De hecho, ¡es ahora cuando arreglará cuentas con el príncipe y arzobispo Colloredo! Si hace pasar a Osmín por un tirano de opereta terco, colérico, «tonto, grosero, malo» –se toma el trabajo de escribirle ésto a su padre en una carta del 13 de octubre de 1781–, hace del aristócrata Belmonte el menos interesante de los tres hombres. Su sirviente Pedrillo, sin quien «él no sería sino una débil potencia lírica»[4], es mucho más astuto que él. Siempre en pie de guerra, a Pedrillo nunca le faltan ideas para sacar a su amo de problemas: lo hace pasar por un arquitecto y logra introducirlo en el palacio de Selim para encontrar a su querida novia, y es a Pedrillo al que Mozart le encarga la organización de la huída y poner una escalera bajo la ventana de las dos jóvenes para darle la señal de salida. ¡Se enfrentará al Pachá Selim, un turco! La comparación es aún más desventajosa para el pobre Belmonte. No sólo la actitud de Selim hacia las mujeres es muy amable, puesto que él desea conservar a Constanza a su lado, pero quiere que sea de común acuerdo –«estoy maravillada», dice ella– pero Selim vuelve a mostrar una magnanimidad ejemplar hacia Belmonte, cuyo padre, tiempo atrás, le quitó la mujer que amaba y lo obligó a dejar su país y volverse un renegado. Si, como yo, hoy en día, usted tuviese en sus manos al hijo de semejante hombre, ¿qué haría? «Condenarlo a las peores torturas», contesta Belmonte sin titubear o reflexionar. Lejos de mí tal indignidad, le contesta el turco atraído con las ideas progresistas, vosotros podéis iros… libres.

Cinco años más tarde, las ideas que Wolfgang Amadeus Mozart tiene de los hombres, en particular de los nobles, no han cambiado, pero es cuando su análisis psicológico es más sutil. Pensemos un poco en Las bodas de Fígaro, en los personajes del conde de Almaviva, Cherubino y el que le da título a la obra: Fígaro. Ya sabemos que toda la simpatía del compositor se encuentra del lado del sirviente, sin embargo, a éste le falta mucha perspicacia. Cuando se levanta el telón, se alegra al ver el piso que el Conde le destina con ocasión de su matrimonio con Susana, y se sorprende cuando la joven mujer abre los ojos muy extrañada de que su futuro marido no haya entendido ninguna de las artimañas de Almaviva. Pareciera que, a partir de ahora, su superficialidad natural se esfumará para siempre para dar lugar a una amargura que él disfraza de ironía y burla. Burlándose de él dice: «Se vuol ballare signor contino» (si usted quiere

bailar condecito), disimulando mal la rabia contenida. Desde ahora, no perderá ocasión para ponerle trampas a su amo: las dos mujeres han encontrado en él un aliado seguro. Por lo tanto, él debe ayudar a Susana y la Condesa a ocultar la presencia de Cherubino en el castillo, quien, al final, le permitirá al Conde acusar públicamente a su mujer de infiel. Después de lograr que su primer engaño funcione, Fígaro persigue su venganza, lo que obliga al Conde a abolir ese odioso derecho de pernada y se adelanta a las buenas intenciones que éste no tiene: «Un derecho tan ingrato para quien bien ama»[5]. «Monseñor, lo bendigo por el gesto que ha tenido de agilizar mi matrimonio con Susana»; Monseñor es demasiado bueno; aunque Fígaro es el maestro de estas maniobras vengadoras y logra conseguir su cometido, ya no se siente tan seguro de sí mismo cuando observa a las mujeres y se da cuenta de que son ellas las que, en realidad, llevan la batuta. Una sorda angustia se instala en él. Por ejemplo, ya no está tan seguro de tomar a la ligera a Cherubino y sus chiquilladas. Se alegraría si Cherubino se fuera al ejército y dejara «noche y día de rondar alrededor de las damas, turbándoles el reposo»[6]. Cuando se equivoca en sus sospechas sobre Susana y deja que su dolor estalle en la gran aria del acto IV, se da cuenta de lo difícil y doloroso que es amar: «¡Susana! ¡Susana! ¡Cuánto me atormentas!», exclama un Fígaro vulnerable.

El señor Conde se cree todopoderoso. Y, en teoría, lo es, propietario de sus tierras, dueño absoluto de su mujer y su gente. Sin embargo, caerá en todas las trampas que le ponen Fígaro, Susana y la Condesa. Con estas frases, devela su carácter envidioso y malo. Las circunstancias organizadas por Beaumarchais, desarrolladas por Da Ponte y ampliamente destacadas por la música de Mozart, lo harán expresarse a menudo ante algún testigo escondido. De este modo, conoceremos toda su mediocridad; junto con Cherubino, conoceremos lo que está permitido para unos y prohibido para otros; si Susana puede permitirse acostarse con otro, para la Condesa sería una desgracia permitirse la menor infidelidad. Somos, con Susana y Cherubino, testigos de la humillación que él le inflige a su mujer cuando le exige, con poca delicadeza y brutalidad, que abra la puerta detrás de la que él cree que está escondido Cherubino. Este hombre le debe a su personalidad, totalmente carente de finura, ser engañado continuamente y caer en una trampa tras otra. Apenas se tranquiliza, de inmediato vuelve a tener sospechas. De este modo, su despecho se transformará poco a poco en furor, cuando se ve obligado a aceptar la fábula de la pretendida salida de Cherubino a Sevilla, y al descubrir que Fígaro y Susana están de

acuerdo y terminan por casarse en contra de su mala voluntad. Si alguna vez cree que triunfa, es para obtener un fracaso mayor. «¡Cómo!», grita en el tercer acto, «¡veré mientras yo suspiro, feliz a un siervo mío!» El señor Conde es un mal perdedor y, peor que eso, «¡vulgar, a pesar de su rango!, en fin un pobre tipo»[7], se revelará a medida que se desenvuelva la acción, incapaz de luchar en contra de los tesoros de finura y astucia que los otros protagonistas deben desarrollar, a pesar de que ellos saben que tienen todas las de perder.

En Las bodas, hay un personaje ambiguo, exquisito y enervante a la vez; entra, se esconde, sale precipitadamente, desaparece, reaparece, y con dos arias maravillosas, canta la emoción, la palpitación del amor y el deslumbramiento de sentirlo por primera vez. ¿Quién es Cherubino? Mucho más que un personaje: un sentimiento o una sensación. ¿A quién ama? ¿A Susana? ¿A la Condesa? ¿A Barbarina?: a todas a la vez, es decir, a ninguna. Él ama el amor, le gusta seducir y ser querido por lo que representa: el amor incondicional, sin compromiso y sin límites. Por ello se disfraza de mujer con tanta facilidad, y Susana y la Condesa, sus cómplices, se divierten tanto. ¿Deberíamos interrogarnos sobre su porvenir, como lo hacen Brigitte y Jean Massin, y acaso ver el boceto estremecedor de Don Giovanni? Yo pienso que no. El tema de Don Giovanni me parece muy distinto, como veremos más adelante.

Debemos recordar que, y en este punto B. y J. Massin son categóricos, Mozart «debió soportar envés de escoger»[8] el tema de Così fan tutte, que «ridiculiza atrozmente los valores a los que él siempre se ha aferrado [...]: las mujeres, la fidelidad, el amor»[9], para tratar de entender por qué describe a dos enamorados tan sinvergüenzas y a Alfonso como ese amargado misógino. Es difícil admitir que esa aventura haya ocurrido en realidad y es cierto que el compositor toma partido por las mujeres. Es verdad que Dorabella y Fiordiligi son títeres inconsistentes, pero ¿qué podemos decir de Guglielmo, Ferrando y el perverso organizador de esta atroz comedia? Se dice a menudo que Alfonso es un aristócrata epicúreo y filósofo, pero nos podemos preguntar también cuáles son los móviles que los llevan a destrozar a las dos parejas, haciéndoles ver a los hombres: «Qué deseo más loco, intentar descubrir un mal que, descubierto, nos ha de doler»[10]. Quizá no habrá encontrado en su vida amorosa alguna mujer como Despina, quien piensa que las primeras cualidades de los hombres son «las

falsas lágrimas, las miradas falaces, las palabras engañosas»[11]; ella se habría comportado con él como él se hubiera comportado con ella(s), los dos jóvenes no ven sino unos celos de anciano, pero Despina, más pragmática, deja entender que él es impotente: «Un viejo como usted ya no le puede hacer nada a una mujer joven»[12], lo que explicaría por qué se convierte en un mirón cínico, de cuya crueldad no deja ninguna duda –«me hace reír esta risa tuya, pero sé que en llanto ha de acabar»[13], dice de Guglielmo y Ferrando– y se regocija de la duda que ha sembrado. Es necesario que ambos jóvenes compartan su misma convicción: las mujeres son indignas de ser amadas porque siempre son infieles. En cuanto a la fidelidad de los hombres, el asunto no debe cuestionarse: ellos tienen todos los derechos. Para Alfonso, la ocasión es demasiado buena: tiene en sus manos dos casos interesantes, a dos tontos vanidosos. Ellos están convencidos de que sus novias, Dorabella y Fiordiligi, más que mujeres, son diosas, excepciones. Ni por un instante lo dudan y, sin embargo, ésto ocurre en los tiempos en que los matrimonios eran arreglados según las fortunas y las situaciones sociales de las parejas. Lo mejor que pueden hacer es ser bien educadas y seguir el juego de las novias perfectas.

Guglielmo y Ferrando serán el clásico retrato de los yernos perfectos: provienen de una sociedad cruel que favorece la suficiencia masculina. De sus respectivas personalidades no sabemos mayor cosa, no son muy diferentes el uno del otro. Sin embargo, Ferrando es sentimental y tierno, mientras que Guglielmo es basto. Pero, en el curso de la acción, se revelarán tan tonto el uno como el otro: ante las palabras afligidas de las doncellas en el primer acto, cuando les juran que no sobrevivirán al dolor de su partida, ellos se sienten triunfantes al desafiar a Alfonso. ¿Cómo encajan ellos la cruel realidad? Ferrando está desesperado, desamparado, «tan insólito y nuevo es mi caso…»[14], mientras que Guglielmo llega a tal prepotencia que hasta le comenta que, sin duda, él es el mejor, y es por ello que sucumben tan fácilmente a sus encantos. Es impensable que le sean infieles. Cuando llega su turno, estalla de rabia e injuria a Fiordiligi: «sinvergüenza, ladrona, perra»[15]. Se deben castigar a las inconstantes pero ¿cómo?. «Casándose con ellas», les dice Alfonso que se alegra de la desgracia de sus amigos. Ellos querían ver, así ha sido, e incluso quizá han entendido que «la naturaleza no podía hacer una excepción, daros el privilegio de crear a dos mujeres de otra pasta, por vuestra cara bonita»[16].

Por supuesto, el tema de la ópera de Mozart no consiste en la descripción de una mediocridad humana cualquiera. Aquí se describe el sentimiento amoroso, en su angustiosa fragilidad, y se refleja mejor en la música que en el libreto. Pero esta ocasión es interesante puesto que el compositor y su libretista han tendido inconscientemente hacia el estudio de las costumbres. Mozart da a conocer su opinión sobre los hombres de su tiempo y, más precisamente, sobre los de cierta clase y observa cómo tratan a las mujeres y lo que pien san de ellas. Estamos obligados a constatar que la carga es feroz.

Existen cuatro héroes en el mundo de la ópera occidental que iluminan con sus complejas y originales personalidades cuatro obras de arte. El primero nunca ha abandonado la escena con su presencia, y nunca ha dejado de atormentar a escritores, filósofos, músicos y ensayistas. Se trata de Don Juan, o más bien, el Don Giovanni de W. A. Mozart y Lorenzo Da Ponte. Cuando asistimos a una representación de Don Giovanni, el director de la orquesta ataca la oscura y violenta obertura y el telón se levanta ante esta ópera sensual y cruel, sabemos que entraremos en un universo infinitamente sutil, del que nunca terminaremos de maravillarnos, el que viven y actúan los personajes. El protagonista generará, tanto en nosotros como en sí mismo, una serie de preguntas sin respuestas, al igual que en todas las representaciones. ¿De dónde proviene la eterna fascinación que sentimos hacia el personaje de Don Giovanni?

Es inútil relatar las aventuras del burlador de Sevilla, anteriormente puestas en escena por Tirso de Molina y Molière, reescrita por Lorenzo Da Ponte, pero sobre todo transfiguradas por la música de Mozart. Si hoy en día todo el mundo las conoce, hacemos, sin embargo, una extraña constatación: gracias a Doña Ana, Elvira, Octavio y Masetto podemos esbozar el retrato, descubrir la personalidad, pero es imposible discernir la psicología de Don Giovanni: es un hombre sin pasado, sin futuro, sin recuerdos y sin proyectos. De todos los personajes, es el que menos aparece en escena: «Su vida no es sino un entretiempo, es Nada, es Viento»[17]. Sin embargo, nos gustaría saber quién es este hombre apresurado, que no permanece cerca de la mujer que dice amar, que nunca se queda en el mismo lugar, sea una boda o un baile, y se volatiliza en el preciso instante en que los demás creen haberlo atrapado. ¿Qué dice de él Leporello, su sirviente? En diferentes momentos, nos comunica su extrañeza, su

asombro ante la falta de sensibilidad de su amo, que califica de indiferencia: «¡Mirad con qué indiferencia se acerca!»[18], nos dice después de la terrible escena en la que Elvira deja estallar su rabia e indignación, y le revela a Zerlina, la campesina y a Doña Ana que reconoce en él al asesino de su padre y las oscuras acciones del seductor. Ante sus lágrimas en el último acto, cuando va a suplicarle a Don Giovanni que cambie de vida, «su corazón es una piedra», dice Leporello «o él no tiene corazón en absoluto». ¿Será que su corazón es de piedra como el de una estatua? Él sólo vive en el presente. Don Giovanni aparece justo a tiempo para encender las pasiones, complicar las situaciones, deshacer el mecanismo que rige las mentalidades y gobernar las conciencias: él enciende, en el espíritu de los personajes, pensamientos explosivos, turbadores o vengadores, recuerdos que hacen daño en sus corazones, deseos que algunos quisieran saciar y otros nunca haberlos vivido en sus cuerpos. Después de llevarlos por un juego equivocado, con el riesgo de hacerles perder el sentido y la realidad de sus existencias, este personaje abstracto y auténtico, desaparece en las llamas del infierno. ¿Es Don Giovanni un vil seductor? ¿Un hombre malo y cruel? ¿Un aristócrata cínico? ¿Quizá un homosexual, como extrañamente lo pretenden algunos? Para tratar de des cubrir la clave de este enigma, hay que observar las reacciones que provoca en los demás, que constataremos son de una violencia inaudita. Don Giovanni actúa como un demiurgo: es la corriente que electrifica a los personajes. Al establecer contacto con él, se animan y descubren en el fondo de sí mismos extraños cuestionamientos.

Doña Ana es la primera que nos sorprende con sus gritos. ¿Qué dice esta mujer que aparece sobre el escenario despeinada, furiosa, cogida del traje de Don Giovanni? Más adelante, sabremos qué ocurrió entre ellos. Por el momento, ella es una «furia desesperada»[19], a la que el hombre rehúsa develarle su identidad: «¡No has de saber quién soy!»[20], pero ella lo amenaza: «Te perseguiré»[21]. El Comendador, su padre, aparece: «Bátete conmigo», le dice al misterioso hombre, pero éste violentamente deja al anciano muerto en el suelo. Ahora toda la atención se encuentra en la lamentación de Doña Ana, que llora a su padre asesinado en odiosas condiciones. Una música lenta y fúnebre acompaña este punible momento. «¿Qué quiso Doña Ana?»[22], pregunta Leporello. Pero ahora, ¿qué nos revelará de esta mujer la muerte de su padre? Sus gritos y lamentos no son los que se dejan oír en un duelo familiar. Mas allá de su tristeza, existen razones más secretas e íntimas que la convierten en la «furia vengadora» que encarnará a lo largo de la ópera. Don Giovanni asesinó a su padre, el primer

hombre de su vida, y la convierte en una huérfana lastimada. El hombre ideal que era su padre ya no existe. Don Giovanni la precipita, antes de que ella esté lista, a un mundo en el que deberá conformarse con hombres como Don Octavio. Es una perspectiva cruel; al parecer Don Giovanni le ha revelado lo que podrá ser una frustración para ella: una emoción, un placer que no se atrevía ni a imaginar, y algo que ni siquiera su novio le ha vislumbrado. «El amor no es un sentimiento honorable», escribía Sido a su hija Colette. Su desgracia no la habría dejado en tal estado si la perspectiva de consolarse en los brazos de Don Octavio hubiera podido calmar su dolor. Por ello, ella siente un rencor mortal por Don Giovanni, ese bárbaro, ese traidor, ese hombre cruel, que ahora no podrá ser para ella sino un hombre de una violencia inquietante. ¿Será capaz de olvidar el placer fulgurante que sintió y renunciar a él para siempre? ¿No será que ella hace esperar tanto a Octavio porque él representa la renuncia del amor pasional? Ella es la que siempre huye: «¡Oh Dios, qué dice usted! En tan tristes momentos…»[23], pide «un año más» para que se apacigüe su extraño tormento. A ella no le habría disgustado y así lo dice en el relato que hace de los hechos: «Cuando en mis estancias [...] / vi entrar, envuelto en una capa, / a un hombre a quien, / en principio, tomé por usted»[24], que sea Octavio el que se introduce una noche en su aposento, a quien se le acusa equivocadamente, y que le representen tan a menudo como un imbécil, en comparación con Don Giovanni, no tiene sentido. Cada uno de ellos evoluciona en un sistema diferente. Don Giovanni se mueve en las esferas de la teoría y de la fantasía. Don Octavio vive en el mundo de la realidad. Antes de convertirse en un anciano buffonissimo, como el padre de Doña Ana, él está locamente enamorado de ella, y Mozart le otorga dos arias de gran belleza y ternura. Es cierto que él trata de calmar y tranquilizar a Doña Ana: «Tu padre… / deja querida / ¡este amargo recuerdo!», porque le cuesta creer que un caballero pueda ser «capaz de un delito tan oscuro» y no tiene las mismas razones que ella para querer vengarse.

Leporello y Don Giovanni, desde hace tiempo, han abandonado los lugares trágicos, dejan a Doña Ana, Don Octavio y el cadáver del Comendador a su suerte. El amo tiene buen olfato, cree haber percibido un olor de mujer y, aunque ha sido desde lejos, juraría que es bella. Es Elvira, el segundo personaje femenino, que vamos a conocer. Ella está en la búsqueda de Don Giovanni, «el pérfido esposo que fue su amante»[25]. Junto a él, ella sucumbió a su primer amor, una catástrofe que deja en el corazón una herida incurable. Después de haberle dicho que tenía sus razones para dejarla –precisamente ninguna–, Don Giovanni

se marcha como vino, la deja sola con su dolor, y Leporello, que le dirá todo, absolutamente todo. Con el aria tan famosa del catálogo (una ópera con su propia dinámica y que empieza de un modo ligero, espiritual, se desarrolla y termina en un dramatismo grave y doloroso). ¿Finalmente Leporello nos revelará quién es su amo y nos convencerá de sus irresistibles dones de seductor? Para nada: lo que nos toca y nos perturba es la descripción de todas esas mujeres, entre las cuales algunas lo han amado de verdad: la rubia, la morena, la dulce, la grande, la majestuosa, la gordita, la delgada, la pequeña, la vieja y, sobre todo, la que resultará más lastimada, razón por la que ella nos enternece más que las otras, «la joven en sus comienzos»…

Siguiendo su camino, Don Giovanni se encuentra en medio de una boda campesina. «Qué linda juventud, qué lindas jovencitas... ¿una boda?», pregunta, y Zerlina se precipita a la boca del lobo: «Sí, señor y yo soy la novia». Para Don Giovanni, ha llegado el momento de seducirla: las dificultades le agudizan el apetito. Pero Zerlina es una franca coqueta y esta proposición –aceptada y rechazada– está lejos de disgustarla. También sacará provecho de su encuentro con Don Giovanni, para aprender a convertirse en una seductora experimentada, ciencia que aprovechará a lo largo de la ópera y de su vida (no tenemos la menor duda de ello), para recuperar a su marido Masetto y todos sus futuros enamorados. Sentimos a Zerlina como una alumna dotada y Mozart nos la describe como una mujer con una deliciosa sensualidad. Las dos arias que le escribió: Batti, batti, oh! Bel Masetto[26] y Vedrai carino, sei buonino…[27], sin olvidar su primer dúo con Giovanni Vorrei e non vorrei[28], antes de seguirlo a su casinetto[29], son arias de un erotismo divinamente evocador. Mientras tanto, Leporello quiere llevarse a toda la boda y al futuro marido a visitar el castillo del amo. Masetto monta en cólera, y Mozart y Da Ponte se aprovechan de ello para echarle la culpa de todo lo que le sucede a los aristócratas. «Sois un caballero, no lo puedo dudar, me lo dice la bondad que me demostráis… y usted sin duda hará de Zerlina una mujer de mundo»[30].

He aquí el mecanismo de Don Giovanni: engrandecido y funcionando como previsto. Su interacción con todos los personajes ha modificado sus comportamientos –dejemos a un lado, por el momento, a Leporello y al Comendador–, sacado a flote sus fantasías. Ha provocado en ellos reacciones

que tenían re primidas y ahora todos sólo tienen una palabra en la boca: ¡venganza!

ELVIRA: «Sólo siento en el pecho / la voz de la venganza, / la rabia y despecho»[31].

ANA: «Jura que vengarás, si puedes, esa sangre»[32].

OCTAVIO: «Hablemos de venganza»[33].

ZERLINA: «Informemos a Don Octavio [...] / que de él esperamos / que pida venganza»[34].

MASETTO: «Quiero despedazarlo»[35].

Después de haber percibido los espejismos de una vida embriagadora, no soportan que los hayan dejado plantados. Después de la desaparición de Don Giovanni, tanto hombres como mujeres deberán encontrar de nuevo la existencia, de la que ahora podrán medir la insoportable banalidad. Más adelante (trataremos de entender por qué, luego de haberles hecho creer que ellos iban a lograr su metas), Mozart y Da Ponte hacen que sus esperanzas se desvanezcan e imposibilitan la realización de sus proyectos. Sin embargo, la ópera cae en una atmósfera inquietante para Don Giovanni. Parece que ya no domina la situación. Sus víctimas sorprenderán y confundirán al inconstante, al pícaro, al asesino: «¡Ya se sabe todo! [...] / ¡Pronto el mundo entero conocerá / el horrible y negro crimen, / tu fiera crueldad!», pero el astuto seductor logra huir dos veces. La primera vez estuvo a punto de ser sorprendido: Don Giovanni arrastra a Zerlina a la fuerza, ella grita y pide socorro, Masetto se precipita y empuja la puerta.

«Aquí está el pillo que te ha ofendido», dice Don Giovanni señalando a Leporello. Un poco más adelante, Masetto, con un arcabuz, piensa que de nuevo lo cogerá, pero confunde al amo con el sirviente, y es él quien recibe el castigo.

Doña Ana, Doña Elvira, Zerlina y Masetto se tropiezan con las barreras de su prisión social, moral y sexual. Desde luego, Don Giovanni es el único que es completamente libre, pero paradójicamente, no hace nada con su libertad. A lo largo de toda la ópera, lo único que consigue es matar a un anciano más débil que él y desencadenar el odio y la cólera de todos. Para convencerse de que la libertad total y absoluta es una visión del espíritu, basta con estar atento a su credo: «El que le es fiel a una sola / es cruel para con las otras», le dice a Leporello. Esta teoría es seductora pero falsa. «Yo, que siento en mí / tan vasto sentimiento, / las quiero a todas», lo que es imposible o, más bien, lo propio de un ser vulgar, grosero; en una palabra: un cualquiera. «Las mujeres / como no saben reflexionar,». – ¿qué hay que reflexionar?–. «A mi naturaleza llaman engañosa».

Sí, pero ¡no es él quien las engaña, son ellas que se engañan! ¿A quién cree Don Giovanni convencer? A Leporello, su sirviente, al que le ha contado muchas falsas verdades, que quisiera convertir en leyes, además en leyes coherentes. Siempre podrá intentar explotar la credulidad de los hombres y las mujeres, pero tarde o temprano, todo estará confuso en su cabeza. Se sentirá amenazado, como al final del primer acto.

Mozart transforma la exasperante ausencia del héroe central con una aguda presencia en los demás personajes. En sus pensamientos, su imaginación, la cólera, la rabia o el amor que él provoca: el deseo de Masetto de romperle los huesos, el deseo de Doña Ana de esperar un año más para olvidarlo, la enumeración envidiosa de Leporello de todas las conquistas del catálogo… Mozart, de un modo más humano, más vivo que su héroe y verdadero demiurgo de esta obra, nos describe a unos personajes llenos de vida. De la enamorada Elvira, la única mujer que ama a Don Giovanni, Mozart hace un retrato patético y justo –¡triste premio para un seductor!, lo que nos prueba bien que el tema de

Don Giovanni no es otro sino el de la seducción amorosa–. «Después de haberme seducido a fuerza de artimañas… ¡me abandonas! [...] y me dejas presa de remordimientos y llanto»[36], le dice ella. Ella está convencida de que sufre un castigo por haber amado demasiado y piensa que amar quizá sea malo por el daño que causa… pero está dispuesta a perdonarlo: «Me olvido de tus engaños»[37], y su corazón palpita cuando ella «considera los riesgos que su corazón correrá»[38]. Ella también es de las que piensa que se ama a un solo hombre en la vida: después de la desaparición de Don Giovanni, decide retirarse a un convento.

Zerlina no se le parece. Entendemos que ella no es un modelo de fidelidad y que le da el mismo sentido que Don Giovanni a la palabra entretenimiento. Es probable que no creyera, ni por un instante, en los cumplidos y las tonterías que le recitaba el caballero: «Tú no estás hecha para ser una campesina; / otra suerte te reseñan / esos ojos briboncillos, / esos labios tan bellos»[39], Zerlina pícara, trata de provocarlo: «¡Ah, no quisiera!…[40] / quedar engañada al fin. / Yo sé que los caballeros rara vez / sois raramente honestos y sinceros / con las mujeres»[41].

Sin embargo, para ella es impensable dejar a Masetto. Básicamente, a ella le fastidia molestarlo y confía en su habilidad para recuperarlo cuando ella lo desee. Masetto, por su lado, sabe a qué atenerse con la coquetería de las mujeres y, en particular, con la de Zerlina.

«Mira cómo ha sabido / seducirme esta hechicera»[42], y sobre los hombres y sí mismo piensa: / «Somos débiles de carácter»[43]…

Si bien Don Giovanni afirma su libertad, está menos seguro de su existencia como sus víctimas de la de ellos. Se interroga, y Mozart a través de él nos hace una difícil pregunta: ¿quiénes somos? En el segundo acto, su héroe no deja de engañar, de mistificar a los personajes cuando se hace pasar por Leporello, y Leporello por él. Hace que los espectadores sean cómplices de Don Giovanni: Mozart no es ni el primero ni el único en utilizar este tipo de subterfugio para

interrogar al hombre sobre la importancia que le da a su individualidad. Shakespeare y Marivaux lo hicieron antes que él, Pirandello después, obsesionados por la misma incertidumbre, utilizaron el mismo procedimiento. Deberíamos reírnos cuando Don Giovanni coloca a Elvira en los brazos de Leporello, se hace pasar por su sirviente con Masetto y declara querer castigar al pícaro de su amo. Elvira suplica perdón para su marido y oye a Leporello confesar: «Yo no soy Don Giovanni». Pero nuestra risa se sofoca. El malestar da paso a la ligereza, pues es penoso, incluso intolerable, dudar de todo y de uno mismo. Arrastrados, a nuestro pesar, en este juego equívoco, ya no sabemos finalmente de qué lado estamos. Mozart, con una perversidad extrema, algunas veces nos hace estar de un lado y otras del otro. Pero Don Giovanni, con un frenesí despiadado, no sabe dónde situarse. Tiene un chiste que contarle a su sirviente: «Una mujer me confundió contigo, Leporello, me hizo avances y me aproveché del equívoco. ¿Y si hubiese sido mi mujer?», pregunta el desgraciado. «¡Mejor aún!», contesta este demonio con un feroz ataque de risa. Este diálogo se desarrolla rápidamente, Mozart no insiste, y, de este modo, evita que la ópera se hunda en los rodeos existenciales de la nostalgia.

Leporello no parece tener otra existencia que la de su amo y está tentado a seguir los pasos de los que afirman que es el doble de Don Giovanni. Por cierto, Mozart lo dota de la misma tesitura vocal: nada impide a un cantante hacer un día de Leporello y, al día siguiente, de Don Giovanni. Él representa el aspecto práctico de la tarea y la memoria de Don Giovanni. Debe estar pendiente de todo: fiestas, citas galantes, festines, bailes, pero su papel también es el de prolongar la presencia de Don Giovanni sobre el escenario, en donde éste no permanece mucho, dejando a Leporello encargado de reemplazarlo. Además, Don Giovanni le encarga, (no tiene tiempo que perder), que cante sus hazañas y tenga al día su preciada lista. Su amo se desvanece en humo y no sería extraño que Leporello también dejara de existir…

Asistimos a la muerte del Comendador, desde que se levanta el telón. Aparece, de nuevo, en las últimas escenas: se convierte en el convidado de piedra que arrastra a Don Giovanni a las llamas del infierno con Proserpina y Plutón. Él es el principio y el fin de la ópera, la causa y la consecuencia de este drama jocoso, de esta comedia explosiva. Al matar al Comendador, Don Giovanni, no sólo ha

matado al padre de Doña Ana, ha matado a los padres, que son ancianos engreídos, padres buffonissimi, que dictan leyes que Don Giovanni se niega a obedecer. Padres, como Leopold Mozart, del que le fue muy difícil y penoso al compositor liberarse, que le escribía a su hijo «tu alma irá al diablo» si no haces «todo según mi voluntad»[44]. Después de morir, cambia de dimensión y se llena de símbolos y significaciones. La inscripción grabada sobre su mausoleo –«del impío que me condujo a la muerte, espero aquí la venganza», que Leporello lee con una voz poco segura–, no conmueve mucho a Don Giovanni. Notemos que, una vez más, se trata de venganza; la voz de ultratumba que acepta la invitación a cenar –«será alguien que, desde afuera, se burla de nosotros»– no lo alarma. Pero cuando la estatua del Comendador hace su entrada, Don Giovanni pronuncia una frase capital: «Yo nunca lo hubiese creído»[45].

Todo está ahí. De pronto, Don Giovanni se reanima con una vida que deja de ser ficticia. Su interrogación se materializa. Él quería saber si sus deseos desenfrenados tenían límite, un límite con respecto a la libertad y la voluntad individual. O si existía una fuerza que pondría fin a su loca carrera, que le impediría tropezarse indefinidamente con las creencias ajenas y hacer estallar todos los sistemas de valores. No lo creía, quería afirmar lo contrario. Don Giovanni, de alguna manera, expresa la apuesta de Pascal a la inversa: el Comendador representa todo a la vez: el Padre, el Orden, la Moral, el más allá misterioso e inexplicable de donde él surge. Todas estas abstracciones, sobre las que descansan los fundamentos de la sociedad, no existen. Don Giovanni, al demostrar que esos valores no son más reales que otros, hace que se desmorone la sociedad misma. Sólo existen los individuos como él, que saben inventarse una moral particular. De este modo, Mozart nos dice que la libertad absoluta, que ésto supone, es insoportable para los demás. Él mismo, luego de haber vivido lo que es esencial en Don Giovanni –el asesinato del padre– «Mozart muere por haber escogido otra cosa diferente al orden y la seguridad de su época»[46]. Dentro de cien años, Carmen también se decretará libre, a pesar de todos, y al igual que Don Giovanni morirá por ello. Don Giovanni se declara listo para afrontar y vivir dicha libertad, que para algunos resulta espantosa. En el momento en el que invitan a las máscaras a unirse en el baile, en el que la venganza y la cólera que él ha catalizado en su contra están a punto de estallar, y cuando todos los personajes lo inculpan, él clama en un reto supremo: ¡Viva la libertad!, frase que Mozart subraya con una música brillante y victoriosa. Es una afirmación, una declaración: el hombre es libre y es libre cuando corre el riesgo de la libertad. Si,

para probarlo, el mundo entero corre peligro de desplomarse, él no le teme a eso. Don Giovanni lleva sus convicciones hasta las últimas consecuencias. Hasta ahora, ha sabido destruir todo lo que es de orden humano: asesina al padre de Doña Ana, entorpece la boda de Zerlina y Masetto, destroza a Elvira y su amor. ¿Pero qué pasa con lo que es más fuerte que él y desconocido, que puede ser el destino, Dios, lo que escapa a su voluntad y que aquí llamamos Cielo? ¿Podrá Don Giovanni negarlo? ¿Abolirlo? Finalmente, sabrá si tiene razón: el Comendador, en el que no cree, se presenta ante él. Su voz, muy baja, parece surgir de las profundidades. Un diálogo, admirable por su simplicidad, se establece entre la estatua y Don Giovanni, al que Mozart confiere una amplitud increíble, acompañándolo con una música solemne y muy sombría. El sonido de las trompetas estalla y, de pronto, aumenta la intensidad sonora. El Comendador exige un arrepentimiento: «¡Es tú último momento!»[47] Pero Don Giovanni le contesta de un modo altivo: «¡No! ¡Yo no me arrepiento!»[48]. En ese momento, con la mano entrelazada con la de la estatua, en que se hiela y consume a la vez, en el instante supremo de someterse o morir, es cuando su vida culmina, cuando Don Giovanni alcanza su verdadera dimensión. Desaparece dentro de las llamas y la tierra se lo traga. Él no se muere, desaparece: nunca existió.

Sin embargo, la muerte del héroe no resuelve ninguna de las «preguntas peligrosas»[49] que nunca dejarán de perseguirnos. Es extraño que el finale de Don Giovanni no nos deje el mismo sentimiento de tristeza que nos invade infaliblemente en el último acto de Las bodas de Fígaro o de Così fan tutte. Nada está alterado o lesionado de un modo definitivo en Doña Ana, Elvira, Zerlina, o Masetto. Don Giovanni sólo ha sido para ellos una fantasía, un sueño de libertad. Por lo tanto, le toca al cielo vengarlos, no puede ser de otra manera. Pero, para nosotros, el problema permanece. No estamos obligados a creer en el infierno al que Mozart precipita a su héroe. Esta dimensión, de parte de su autor, no es sino una simple proposición que nos deja siempre la posibilidad de aceptar el desafío: ¿podemos rehusar? ¿Revolucionar las reglas establecidas? ¿Ser los dueños de nuestras leyes? ¿De nuestra moral y nuestro orden superior?

Olvidemos a Mozart, a su atrayente Fígaro, a su fascinante Don Giovanni, a su cínico Alfonso. Pasemos la página del siglo XVIII: el romanticismo deja de lado la psicología de los hombres y las mujeres, ante todo se empeña en exaltar una

idea o exponer una situación. La ópera de Beethoven, original en varios aspectos, es la única del repertorio que nos hace compartir la felicidad de una pareja y no es la excepción de la regla. Leonora y Florestán parecen vivir sólo el tiempo de una ópera, el tiempo de hacernos compartir la esperanza y poder sobrevivir las adversidades, abatir a los tiranos y hacer triunfar la libertad. No sabemos nada de sus pasados y no debemos imaginar sus futuros. El compositor no nos hace conocer la naturaleza íntima de esta pareja. Sólo nos ofrece una imagen idealizada. Sabemos que a Fidelio le costó mucho imponerse, pero en Italia la ópera romántica encuentra rápidamente los favores de un público que no cesa de creer en ella. Cuando escriben para sus compatriotas, los compositores buscan los escenarios más románticos y más melodramáticos, porque seguramente se dirigen a la sensibilidad y a la imaginación transalpina. Pero si explotan a fondo la sentimentalidad italiana, lo hacen con un arte cabal en la melodía, lo que influenciará toda la escritura musical del siglo XIX. ¡Sabemos lo que Chopin le debe al bel canto!

Las heroínas son infinitamente desgraciadas, como hemos visto anteriormente: ¿serán los hombres los culpables? El héroe bel cantista es también muy desgraciado. Frente a la adversidad, no tiene la talla de un Florestán y, al igual que su compañera, levantará un puño vengador hacia el cielo que le inflige un destino fatal. No nos engañemos: los dramas que se representan ante nosotros no son otros que los sucesos de un drama de los celos, que transcienden con la música. Bajo la fachada del Príncipe o del Conde, se esconde el italiano volcánico, el mismo descrito por Prosper Merimée en Colomba, el mismo que hemos podido ver a lo largo de películas, en las que los directores italianos nos han hecho descubrir los momentos divertidos. En efecto, ellos tienen todo para convertirse en desgraciados y, en consecuencia, sus esposas también, sus celos son de tal magnitud que ante la más mínima duda se sienten traicionados. Si algún otro hombre les echa una mirada a sus prometidas, la ruptura es brutal y tonta. Podemos explicarle a Elvino que su dulce novia es sonámbula. Pero no, él no quiere creerlo; Lucía trata de probarle a Edgar que una terrible maquinación ha sido montada en su contra, pero él no quiere saber nada. Los compositores se han sobrepasado en el número de arias en las que los hombres exhiben sus celos –por cierto, las mujeres también–, unos celos glorificados que, de vicio, se vuelven virtud: desencadenan en los personajes una sed inextinguible de venganza en contra de la mujer amada quien, creen ellos, los ha traicionado: sin perdonar a un enemigo, a un hermano, a un rival, a un clan hostil, de los que han

descubierto los terribles trucos para impedirles unirse a las que ellos amaban. Para expresar todo el daño a los que se han atravesado en la felicidad que él sintió y debió haber sido suya; el enamorado rechazado debe ser un cantante con temperamento de fuego, y con una voz infalible a la medida musical del destino que lo agobia. Violento, el héroe belcantista se venga con frecuencia y, por supuesto, la solución más expedita es el asesinato del que provoque su ira. Pero, antes de llegar a ello, sabe presionar de diversas maneras, entre las que utiliza el chantaje: «Si tú no me sigues yo me mato», cuando no es «yo te mato», es el improperio: «Ayer, gracias a ti, yo era feliz… maldita seas por los tormentos eternos a los que me condenas». O bien decide casarse con otra de inmediato, lo que sabemos que para la heroína belcantista es el colmo del horror. Pollione, Elvino y muchos otros, son la prueba de gran debilidad ante el amor y ésto puede llevar a la versatilidad, puesto que sus corazones conocen tantos cambios brutales, que debemos acostumbrarnos a que existan pasiones intempestivas: aclarada la situación, ellos vuelven a amar instantáneamente a las que con furor habían maldecido. De todas maneras, no son capaces de resistirse al amor y, finalmente, no cumplen sus promesas: así como Pollione, amante de Norma y padre de sus hijos ilegítimos –sabemos a qué situación dramática podría llevar esto a una druidesa italo-gala–, sucumbe a los encantos de Adalgisa, la amiga y confidente de la desgraciada Norma. Por lo tanto, ser feliz en el mundo del bel canto es muy difícil, sobre todo porque los hombres son absolutamente contradictorios en torno a las mujeres. Ni por un instante, piensan en las consecuencias desastrosas de sus actos; deciden, sin consultarles, el futuro de una hija, el matrimonio de una hermana, a las que acusarán luego de no ser ese ángel virtuoso, como es su madre para ellos, la imagen perfecta: fue así que Elvino le colocó en el dedo el anillo de su madre a su novia sonámbula, «el fiel guardián de nuestro juramento». Todas las condiciones del drama están reunidas y, a la vez, el enamorado olvida completamente que la joven no es libre de disponer de sí misma y que el riesgo de que ella no pueda cumplir sus promesas es evidentemente grande. Por ello, este destino, llamado fatal, tiene aceptación. Me parece que él, más bien, refleja la fragilidad de todos esos seres ante las dificultades de la existencia, aumentada por sus personalidades volcánicas y por la importancia que para ellos tiene el honor de la familia, del clan, donde las mujeres no tienen nada que decir y los hombres consiguen sus razones de vivir, es decir, de morir... ¡Cuántas lágrimas ha derramado la Europa romántica por tantos héroes desgraciados!

En las óperas de Verdi, los enamorados no son muy diferentes a los enamorados del bel canto, su suerte –siempre trágica– hace que ellos nunca se unan a las mujeres que aman, y los acontecimientos que les ocurren estarán marcados por una venganza asesina, sospechas injustificadas y remordimientos destructores. Sin embargo, en esta ópera, es el padre quien personifica el destino implacable, es quien a través de él llega la desgracia. Sus hijos deben inclinarse ante él. ¡Ay, de los hijos rebeldes! Las hijas deben casarse con quien él decida y no según dicten sus corazones, los hijos deben aceptar su ley y nunca cuestionar su poder. De las 28 óperas que compuso, sólo hay cinco en las que podemos decir que la familia está ausente. Sus personajes siempre tienen estrechos lazos de parentesco, y esta familia verdiana, hogar de disputas, es el punto de partida de la mayoría de los conflictos, cuya extensión es el reino o la patria, dominado por el padre omnipresente, guardián del honor y de las terribles e implacables tradiciones, cuya fuerza y autoridad salen de la idea que él tiene de sí mismo: es el representante de Dios en la Tierra.

En sus primeras óperas, Verdi pone en escena una situación conflictiva, un poco confusa, pero que, poco a poco, se simplifica y cristaliza en el esquema que conservará a lo largo de su obra. En Los bandidos (1847), libremente adaptada de Los bandoleros de Schiller, tenemos, por ejemplo, un escenario característico de la relación padre-hijo: el conde Moor tiene dos hijos. Carlo, el contestatario, que lo ha dejado para unirse a una pandilla de bandoleros, pero siente remordimiento y le escribe a su padre para pedirle perdón. Francesco, que se ha quedado en el castillo familiar, planea eliminar a este molesto padre. Trata de hacerlo, pasar a mejor vida, anunciándole la muerte de Carlo, lo que le permitirá al mismo tiempo casarse con la novia de su hermano, Amalia. Pero sus planes fracasan: Carlo regresa, encuentra a su novia, a la que nunca dejó de amar y descubre que su padre no está muerto de dolor, como se había creído. Ahora es el turno de Francesco de sentir remordimientos… Carlo, sin embargo, debe confesar que es el jefe de los bandoleros, y para que Amalia no comparta su infamia, la asesina y se entrega a la justicia. En Luisa Miller (1849), Verdi nos ofrece su mejor versión del conflicto entre padre e hija: Luisa y Rodolfo se aman, pero sus respectivos padres no están de acuerdo. Rodolfo quiere que el suyo ceda y lo amenaza con un chantaje: «Revelaré cómo usted se hizo conde de Walter..». Mientras tanto el padre de Luisa, que había tenido unas palabras con el padre de Rodolfo, es arrestado. Wurm, servidor del conde Walter, también quiere casarse con la joven, lo que le convendría mucho a su amo. Un nuevo chantaje a

Luisa: «Cásate conmigo y liberaré a tu padre» (arresto que no tiene ninguna razón, sino darle a Verdi y al libretista la ocasión de poner esa maquiavélica proposición), «pon, por escrito, que no amas a Rodolfo». Éste, al conocer la traición de la joven, quiere (por supuesto) vengarse: la envenena, ella confiesa el terrible chantaje y él se envenena con ella... ambos padres terminarán sus días, es lo menos que podía ocurrirles, carcomidos por el remordimiento. De nuevo, encontraremos estas directrices, pero más estudiadas, mejor definidas, en las demás óperas de Verdi. Nos detendremos un instante en Stiffelio (1850), una ópera sobre el amor y la confianza conyugal, que acaba bien.

Lina, casada con Stiffelio, durante una corta ausencia de su marido, tiene un romance con Rafael. A su regreso ella quiere confesarle todo, pero su padre –¿por qué se mete en lo que no le importa?–, el conde Stankar, se opone rotundamente. Sería, le dice, ensuciar el honor de la familia. Reta al amante a un duelo y lo mata. Pero Lina siempre quiso a su marido, y Stiffelio, como fiel seguidor de los preceptos del evangelio, la perdona. Todo debería haber marchado bien, aunque la sangre había sido derramada y el padre había limpiado el nombre de la familia. Pero después de tal falta –¡el adulterio!– que la pareja pudiera volver a tener serenidad, pareció un escándalo. Verdi se negó categóricamente a censurar su obra y quitarle el más mínimo detalle (entre otras cosas se le pedía que suprimiera una escena en la iglesia, donde el pastor, citando el nuevo testamento, sugiere que se puede perdonar a las mujeres infieles), la ópera desapareció de los carteles.

Con Rigoletto, Verdi vuelve a su estilo a partir de un libreto basado en una pieza de Victor Hugo, El Rey se divierte, totalmente afín a los deseos de su público. El estreno fue un triunfo en el teatro de la Fenice, el 11 de marzo de 1851. Todo Verdi, todo lo romántico del siglo XIX, está allí presente: un príncipe versátil, el duque de Mantua, para quien la donna è mobile, porque «la mujer es cambiante, es un loco aquel que se fíe de ella», como parece que decía François I, tiene a una joven pura y tierna que lo ama a pesar de su inconstancia, ignorando, como es sabido, que él es un personaje importante; un padre, Rigoletto, el bufón del príncipe, esconde su dolor bajo una alegría obligada y trágica, y para proteger a su hija la tiene encerrada; un espadachín, el patibulario Sparafucile, a quien Rigoletto le pagará para que asesine al duque; una emboscada que, al final,

acabará espantosamente mal, puesto que el saco que Rigoletto recoge debía contener el cuerpo del duque, pero es el de su hija moribunda. En La Travista, es el padre quien interviene de nuevo y, con los argumentos irresistibles que Germont, el padre de Alfredo, sabe utilizar muy bien, le pide a la desgraciada Violeta que abandone a su hijo. «Mi hijo no puede y no debe amarla, de ser así pondría a toda la familia en vergüenza y en particular a su hermana, que necesita casarse… si usted es tan buena como dice –¡qué odioso chantaje, qué hombre más horrible!–, déjelo y así toda su vida de derroches será perdonada». ¡Ella le cree! Alfredo, desesperado, la insulta en público, lo que apresura el fin de la pobre mujer tísica y permite que Verdi nos ofrezca una maravillosa escena de muerte con un destello de la felicidad pasada, con la esperanza de que todo no está terminado y el horrible dolor del amante que, finalmente, comprende…

La política ligada (inextricablemente) a los enredos de los padres con los hijos, es lo que nos ofrece Las vísperas sicilianas, cuya historia comienza en el siglo XIII, cuando Sicilia se rebela contra la ocupación francesa. El gobernador Guy de Montfort le dice al jefe de la rebelión, Arrigo, que él es su hijo porque tiempo atrás amó a una siciliana. Ésta, como era de esperar, lo educó odiando a su padre. Durante un baile, la duquesa Elena, amada por Arrigo y su aliada, se prepara para matar a Montfort, pero, sin explicación alguna (para ella), Arrigo aparta el puñal asesino. Elena es arrestada y será ejecutada. Entonces, Montfort le propone un negocio a Arrigo, un nuevo ejemplo de las exigencias monstruosas que los padres le hacen a sus hijos: si proclama a su padre el peor enemigo de Sicilia, Elena se salvará y, al casarse los jóvenes, sellarán el armisticio entre ambos países. Esto es inaceptable y la ópera terminará en un baño de sangre: se escuchan las campanas para celebrar la ceremonia dando la señal de la masacre de los franceses por los sicilianos.

El complicado libreto Simón Bocanegra nos ofrece una nueva imagen de la relación padre e hija que Verdi concibe, una relación desgarradora, un amor imposible entre dos seres. La joven ama lo que un padre verdiano es incapaz de considerar. Sin embargo, esta vez el héroe se resigna con nobleza, con ternura, pero, ya que la felicidad es un imposible en el universo verdiano, el compositor hará que su héroe muera para no ser testigo de una unión semejante.

En Don Carlos (1867), «una de las obras maestras más admirables de la madurez verdiana», Verdi maneja en una sola persona las dos mentalidades por las que muestra tener mucho interés: la del padre y la del hombre maduro, que ya había esbozado en Ernani con el viejo Silva. La ópera presenta a una mujer, un hombre joven y al padre de éste. La primera ama al segundo, pero el tercero impedirá que se lleve a cabo el matrimonio de estos jóvenes. Él será quien se convierta en el marido de la joven: en virtud de una alianza política, Elizabeth de Valois debe casarse con Felipe II, padre del infante Don Carlos, con quien ella estuvo comprometida anteriormente. Cuando éste le hace una nueva declaración de amor: «Entonces, si es así… ¡Matad a vuestro padre! ¡Arrastrad hasta el altar a vuestra madre…!» Por lo tanto, padre e hijo son rivales y a su rivalidad amorosa se suma un conflicto político, porque Don Carlos se pone del lado de los flamencos. En una escena famosa, el Infante desafiará a su padre, sacará la espada, el Rey se defenderá, y el hijo moriría ante nuestros ojos si Rodrigo, marqués de Posa, no interviniera, para lograr impedir el crimen al desarmar al rebelde hijo. El genio dramático de Verdi llega a su clímax: cuando se le ocurre la extraordinaria idea de unir al personaje de Felipe II con el gran inquisidor, consejero terrorífico que lo lleva siempre a tomar las decisiones más despiadadas y que contribuye a convertir al personaje del Rey en un ser todavía más oscuro. Dos seres intolerantes, con un poder exorbitante, bicéfalo, político y religioso, real y paternal, con todo el poderío que Verdi les sabe otorgar, durante la inquisición en España. Padre terrible, marido intransigente, Felipe II está listo para matar a su hijo y alejarlo para siempre de su mujer; sin embargo, el compositor ha hecho «una de las más nobles y trágicas figuras, tanto que la música logra justificar los aspectos negativos del personaje»[50]. Quién puede olvidar el aria desgarradora al principio del acto IV, acompañado de un melancólico solo de violonchelo, en el que él canta la soledad infinita del poder y se pregunta el valor de la vida privada, del amor de la mujer que ama: Ella giammai m'am'o (Ella nunca me amó).

A Aída de nuevo es el padre quien la convierte en una mujer antipática e incluso peor, le ordena hacer de Radamés un traidor a su patria – ¡sabemos el precio que Verdi le da a la noción de patria!– al arrebatarle el secreto del camino que debía tomar el ejército egipcio, del que él es jefe, para tenderle una emboscada. Amonastro, inflexible: como Aída se niega a obedecerle, le dice con rabia «eres

la esclava de los faraones», y, como ella se sigue resistiendo, él insiste: «Piensa que un pueblo, vencido, destruido, sólo puede resurgir gracias a ti». Radamés habla, y Amonastro se ofrece al placer sádico, cómo calificarlo de otra manera, de salir de su escondite con el fin de que el general egipcio se dé cuenta de todo el horror que contienen las palabras que él acaba de pronunciar. Así, el padre hace que su hija se vuelva detestable ante los ojos del hombre que la ama y rompe irremediablemente su unión. Por supuesto, Radamés deberá pagar su crimen con su vida…

Es interesante destacar aquí, (volveremos más adelante sobre este apasionante asunto de la distribución vocal en la ópera), el hecho de que Verdi escriba papeles de padres para voces bajas o de barítono-bajo, voces graves con sonidos cálidos y amplios; en cambio, los enamorados, intercambiables de una ópera a otra, por mucho que sus papeles sean estereotipados, los cantan tenores. Hace lo mismo con los papeles femeninos, reserva voces de mezzo a los papeles de Abigail, una mujer que reivindica el poder de Azucena, cuya vida entera está consagrada a la venganza. Esta elección debería probar que el compositor atribuye a las voces graves los papeles más interesantes, a los personajes que luchan y combaten –recordemos que el Fígaro y Don Giovanni de Mozart son bajos– y se podría confirmar que el papel masculino que Verdi ha preferido describir es el del hombre maduro: el del padre.

El conflicto entre el padre y sus hijos es la fuente del drama verdiano, es la causa de tantos amores imposibles y la falta de relación de los hombres con las mujeres, que Verdi describe al contrario con mucha ternura y comprensión, como vemos en Stiffelio: un amante, un marido que perdona en Italia, y, sobre todo, en el siglo XIX, es una situación tan extraña en la ópera, que merece ser ampliamente subrayada. Debemos saber que en París, 20 años más tarde, en 1872, el evento literario del año fue un debate sobre el adulterio: escritores panfletarios y periodistas expresaron sus compartidas opiniones en diversos periódicos. Alexandre Dumas hijo, entre otros, escribió un texto de 177 páginas, titulado L’Homme-Femme, en el que aconseja enérgicamente al marido a matar a la mujer que sea culpable. En cambio, en una carta a una amiga, Flaubert se indigna: «Es para asquearnos del adulterio»[51].

Sabemos que Verdi soñó, desde muy temprano en su carrera, con escribir un Rey Helar según la pieza de Shakespeare, tema que pareciera haberlo perseguido toda su vida. En efecto, es en Helar que encontramos lo que aterroriza al padre verdiano y que, para él, resume el drama de la paternidad; en conclusión, todo lo que un padre puede temer de sus hijos: la ingratitud, la falta de respeto, el despojo de sus bienes y poder, incluso el abandono. Para defenderse de sus hijos, los padres tendrán un rigor implacable, incluso consiguiendo ayuda de los representantes de las autoridades divinas para que ejecuten una sentencia justa, ya que viene de arriba. De sus hijas, exige una obediencia ciega, no titubea en hacerles cometer actos odiosos; en cuanto a sus hijos, si se atreven a revelarse los mata… Al contrario, matar al padre, ese homicidio tan deseado, como dice Freud, los hijos nunca lo lograrán. Algunas veces, creen haberlos matado (Los bandoleros, Jerusalén), pero siempre es un acto fallido – uno no se deshace con tanta facilidad de Ela y el padre reaparece antes de que finalice la ópera… Las pocas veces que lo consiguen (La fuerza del destino, Las vísperas sicilianas), son errores desdichados.

Las relaciones del padre verdiano con sus hijos son bastante clásicas: con la hija, se trata del permiso de amar. Con el hijo, las tensiones tienen rasgos de poder y es poco decir que a él no le importa la felicidad de unos o de otros. Estas ideas tan gratas para Verdi, como la patria, el honor exaltado por el padre y enarbolado ante sus hijos, no son sino pretextos: es a la familia a quien él le pide que sacrifique todo, la familia de la que él se siente el amo después de Dios, quizá incluso antes. La familia, dice implícitamente, y algunas veces claramente como en La Traviata, es eterna y consuela los dolores de amor, que son pasajeros. Hay que vivir para la familia: gracias a ella tenemos la vida y por consiguiente de mí, que soy su amo. «Tú conoces mejor el deber por naturaleza de las hijas [...], lo que exige la gratitud», dice el rey Lear[52]. En nombre de este deber y esta gratitud es que el padre verdiano le impide a su hija amar y se opone, a veces de manera abominable, a toda unión. Por ello, los amores de Alcira serán contrariados, Amalia será asesinada por la mano del hombre que la ama, víctima de una familia, cuyo padre también es un tirano. Elena no se casará con Roger y Luisa Miller será envenenada. La dulce Gilda será asesinada en lugar del duque de Mantua (pero es una coincidencia turbadora que su padre haya puesto el arma en la mano del sicario). Leonora y Manrico no podrán unirse: ella se envenena y él

es decapitado. Al final, Aída morirá sepultada viva entre paredes con el valiente Radamés. En cuanto a la hija de Simón Bocanegra, nos podemos preguntar si tendrá el valor de vivir su amor con Gabriel, sin reprocharle eternamente la muerte de su padre…

¿Por qué es malo que una hija ame? ¿Será que el padre verdiano teme encontrar un rival en la persona de su posible yerno? Podríamos pensarlo, y quizá por esta razón es que él hace todo lo que puede para apartar a su hija de un hombre más joven que él. El conflicto del padre verdiano con su hijo parece ser de la misma naturaleza. Nace del temor que siente el hombre maduro ante el hombre joven, pues el joven verdiano se identifica totalmente con su padre y tiene una sola ambición: ejercer el poder y volverse a su vez jefe. En estas condiciones, es fatal que estos dos seres se teman hasta odiarse mutuamente. «A los jóvenes les toca enaltecerse cuando los viejos se desploman», dice Edmond en Rey Lear[53]. Los padres de las óperas de Verdi lucharán con todas sus fuerzas contra esta eventualidad, cerrándoles sin piedad el camino a sus hijos: así, Francesco Foscari, Duque de Venecia, no perdonará el destierro a su hijo Jacopo, que se muere de dolor en el momento en que embarca y deja su patria; el terror que el conde Moore inspira a sus dos hijos, Carlos y Francesco, provocará la huída del primero del castillo paternal, mientras que el segundo tratará de asesinar a su padre. El conde Walter, en Luisa Miller, quiere obligar a su hijo a casarse con la duquesa Federica, éste se rebela, intenta que su padre ceda pero el anciano es más fuerte: Rodolfo se envenena. Alfredo, en nombre de la moral, y sobre todo de la familia, debe renunciar a Violeta. Arrigo debe proclamar públicamente que es hijo de Montfort, el gobernador francés y enemigo de Sicilia; Jacopo Fiesco, para castigar a su yerno, Simón Bocanegra, manda a matar a su hija y raptar a su hijo. Pero es con Ernani, y más tarde con Don Carlos, que nos podemos hacer una idea más precisa de la manera en que Verdi resuelve este cruel dilema: tres hombres están enamorados de la misma mujer, (¡feliz o infeliz Elvira!): Silva tiene una edad, Don Carlos será el emperador Carlos V y Ernani es un joven rebelde. Por un lado, la edad y el poder, por el otro, la juventud. Por supuesto, Elvira prefiere a Ernani. En un principio, Silva y Ernani unirán sus esfuerzos en contra de su común rival. Pero en cuanto este magnánimo deja a la joven mujer libre para casarse con el hombre que ama, Silva aparece para exigirle a Ernani que cumpla con su terrible promesa: había jurado dejarle su lugar, con una señal previamente convenida, y debe suicidarse junto a Elvira. El día de su boda, mientras cantan su amor abrazados, el sonido del corno suena en la lejanía

precediendo a Silva, quien, inflexible, no cede ante los ruegos de los dos amantes. Ernani muere en los brazos de una Elvira desesperada. Así mismo, a Felipe II le es imposible apartarse de su hijo, que se ha comprometido con Elizabeth de Valois y mucho menos otorgarle una pizca de poder. ¡Prefiere verlo muerto que confiarle el gobierno de Flandes! Don Carlos es salvado in extremis por su abuelo Carlos V, que no sabemos muy bien si es él o su fantasma, pero que, en cualquier caso, viene a socorrer a su nieto y se lo quita de la mano al infanticida de Felipe II. Sea como fuere, el retrato que Verdi hace de estos dos hombres envejeciendo es terrible: nunca renunciarán a una mujer amada, aunque sea más joven que ellos; nunca tendrán un gesto generoso y tampoco concederán su perdón…

En la jerarquía social, el padre y el hombre maduro ocupan el lugar más elevado; en general, la de un jefe de partido político, «y sabemos los sacrificios que hay que atravesar para lograrlo». Podemos pensar que todos estos personajes, por ser solteros o viudos, han sacrificado su amor de juventud por sus ambiciones, lo que podría explicar bien su actitud hacia los jóvenes enamorados. Por lo tanto, ellos harán pagar muy caro el derecho de ocupar un lugar que les has costado mucho conseguir, y no podrán admitir que otros obtengan, antes de cierta edad, lo que a ellos les ha costado tanto tiempo y sufrimiento conquistar.

¿De dónde tiene Verdi una visión tan oscura de la vida? Podemos preguntarnos si los acontecimientos trágicos de su juventud no son los mismos que magnífica en sus óperas. Cuando tenía 19 años, encontró en Antonio Barezzi un protector afectivo, que hizo todo lo posible para ayudarlo. Giuseppe se enamora de Marguerita Barezzi, de la que se tienen retratos que nos muestran un hermoso rostro. Pero, demasiado orgulloso y pobre, (no dejará de serlo a lo largo de su vida), decide no casarse antes de tener una situación que les permita vivir. Barezzi le adelanta dinero para permitirle entrar al conservatorio de Milán, pero lo rechazan. Después de este fracaso, él continua siendo su «benefactor incondicional»[54], lo que demuestra mucho valor, como destaca Jacques Bourgeois: «A su edad, Rossini mostraba muchas más cualidades». Él lo propone como maestro de capilla de Bussetto, su aldea natal, lo que hace que la pequeña aldea se divida en dos fracciones rivales: los que apoyaban a un tal Ferrari, que quería obtener el puesto sin participar en un concurso preliminar, y

los partidarios de Verdi. «El asunto llegó hasta el gobierno de María Luisa, duquesa de Parma, quien pone fin a la nominación de Ferrari e instituye un concurso regular, que Verdi gana con honores»[55]. Esto se prolongó durante dos años y medio; finalmente, Giuseppe pudo casarse con Marguerita y aceptar, con la cabeza en alto, un préstamo que generosamente le hace su suegro para que la joven pareja se instale en Milán. Pero la desgracia cae brutalmente sobre la pareja: su primera hija, Virginia, muere de 16 meses; luego, su hijo Icilio Romano. Al final, Marguerita es «atacada por una encefalitis y muere también al cabo de unos días a la edad de 27 años»[56]. «No me recuerdes mi infortunio, no me preguntes cómo era tu madre... Quiero que sepas que ella te amaba y que está muerta». (Rigoletto, acto I, escena IX). Los biógrafos de Verdi cuentan que esta época de su vida estuvo envuelta por un sufrimiento desesperado, tan profundo que no era capaz de hacer nada y mucho menos componer.

El inmenso éxito que tuvo Nabucco fue, como sabemos, el verdadero punto de partida en la carrera de Giuseppe Verdi: gracias a ella se vuelve célebre y rico, pero le cuesta mucho que su padre le admita manejar su propia fortuna. Después de meses y años de penosas discusiones, toma la humillante decisión de hacerle llegar a su padre, por notario, cartas oficiales que estipulaban que se consideraba separado de cuerpo y bienes de él y su madre. Sin embargo, se comprometía a darle una renta anual de 9.800 liras. Por ser demasiado célebre para su gusto, el padre se pelea con el hijo y su suegro, hombre noble y generoso, a quien tuvo el valor de escribirle una admirable carta que citaremos más adelante; hechos que, sin duda, lo marcaron hasta tal punto que cabe preguntarse si no fue gracias a ellos que oscureció o idealizó algunos de estos rasgos en los personajes de sus óperas. ¿No serán un poco Nabucco, Silva, Simón Bocanegra, Felipe II, Amonastro? En todo caso, ésta es la concepción que tiene Verdi de los hombres envejeciendo y de los padres. Hombres que han sacrificado a sus hijos en nombre de sus concepciones de vida, a los que ellos creen hacer el Bien y lo Justo, al final padres que le hubieran gustado a Corneille, e interesado a Sigmund Freud…

En Falstaff, su última ópera, sin duda alguna su gran obra y también una de las obras maestras y absolutas del género, compuesta entre 1889 y 1893, vemos cómo su visión de los hombres hacia las mujeres, de los padres hacia los hijos ha

cambiado. ¿Será la edad, que ha transcurrido el tiempo? ¡Con qué inspiración y felicidad este hombre de casi ochenta años piensa haber vengado a todas las mujeres sumisas y también a todos los hijos víctimas de sus padres!

La música de Falstaff es tan difícil de disociar de la acción que es complicado, casi imposible, narrar esta prodigiosa ópera. Sólo hay que saber que Falstaff decide aceptar los favores de Alicia Ford, una rica burguesa de Windsor y su amiga Meg Page. Le hace llegar a cada una la misma tórrida misiva, que concluye: «Eres la alegre comadre, el compañero alegre soy yo, y entre los dos formamos una pareja», le parece que es así de sencillo. El que ellas puedan ofenderse o ponerse de acuerdo para vengarse –lo que ellas deciden de inmediato– no le pasa por la cabeza ni por un instante. Debemos saber también que el marido de Alicia, puesto al corriente por los servidores de Falstaff, monta en cólera y también quiere castigar al desvergonzado. Después de haber escondido a Falstaff en una cesta de ropa sucia, Alicia, ayudada por sus compañeras y sirvientas, lo tira al río Támesis. La señora Quickly, otra alegre comadre de Windsor, logra convencer a Falstaff del inmenso dolor de Alicia –«Ella es inocente. Estás equivocado. ¡La culpa es de aquellos mozos malaventurados!»– y logra que él acepte una nueva cita a medianoche en el parque. Finalmente, Alicia Ford organiza, con los aldeanos disfrazados de hadas, brujas y duendes, un sabbat infernal para asustar y confundir a Falstaff. Ella aprovecha este evento para que su marido acepte la unión de su hija Nanetta con el joven Fenton, ya que el desagradable señor Ford no quería ese matrimonio bajo ningún concepto.

Falstaff es un personaje que no suele encontrarse en el mundo de la ópera; aún cuando Verdi estima que «el personaje central de Falstaff no es Falstaff sino Alicia»[57], de ésto no hay duda: a través de este original anciano, el compositor describe con amor y humorismo una psicología masculina profundamente atrayente. El Falstaff de Verdi y el de Boito es el que Shakespeare hace aparecer en Enrique IV, y no el grosero personaje de Las alegres comadres de Windsor, pero es la trama de esta comedia la que sirve de libreto a su ópera. Desarrollaron algunas peripecias e hicieron a los protagonistas más simpáticos y menos caricaturescos. Por cierto, aunque no le guste a Shakespeare, el tono de la ópera es el de una conversación del renacimiento florentino, influenciado por la

literatura cortesana y el arte de los madrigales, muy lejos de la trivialidad y la farsa inglesa. En su juventud, Falstaff era amigo del príncipe de Gales, cuando éste último se convierte en el rey Enrique V, aparta de su entorno a este compañero de juerga. Hoy en día, Sir John Falstaff es un hombre al borde de la vejez, convencido que aún puede amar y ser amado, a pesar de su aspecto grotesco, su gloria pasada y su bolsillo vacío. Cuando se levanta el telón, lo encontramos en la sala del albergue que le sirve de hogar. Escribe las dos misivas mencionadas anteriormente y se deja invadir por los sueños más alocados: «Alicia es su nombre, un día al verme pasar [...] sentí su mirada sobre mí, sobre el flanco valiente, sobre el gran tórax, sobre el pie masculino, sobre el tronco firme, erguido, capaz; [...] que parecía decir: yo soy de Sir John Falstaff». Esta última frase la canta con temblores en la voz, que tratan de parodiar la emoción resentida. Él no duda de Alicia Ford. Muy sorprendidos, Bardolfo y Pistola, sus sirvientes, dos pícaros poco recomendables, se niegan a ser los alcahuetes. Su honor, declaran ellos, les prohíbe aceptar tal misión. «¡El honor!», grita Falstaff. La orquesta marca con furor lo que él piensa al respecto: «¿Qué honor? ¡Qué broma! [...] Sólo es una palabra. ¿Qué tiene esta palabra? Tiene el aire que vuela [...] porque las ilusiones lo inflaman, lo corrompe el orgullo, los ablandan las calumnias». Con energía despacha a esas dos cloacas inmundas y encarga a un paje que entregue las declaraciones de amor a sus destinatarias. Cuando la señora Quickly, embajadora de Meg y de Alicia, después de muchos saludos, le entrega a Falstaff la respuesta de las dos amigas, éste siente una enorme exaltación: «¡Alicia es mía!», y se vanagloria: «¡Todas las mujeres amotinadas se pierden por mí!». Le da las gracias a su viejo armazón que le procura tantas alegrías y empieza una marcha llena de seguridad: «Anda, viejo John, por tu camino». Es entonces cuando Ford le pide audiencia a Falstaff. Se presenta bajo el nombre de Fontana y le solicita un extravagante favor: «Usted es un gentilhombre [...] un hombre de guerra, un hombre de mundo [...] ¡quiero que conquiste a Alicia!» «Por ella derroché tesoros, amontoné regalos» y «la bella inexpugnablemente decía: ¡Ay de ti si me tocas! Pero si usted la conquista, yo también puedo esperar…». «Con gran placer y sin ninguna dificultad», le afirma Falstaff, modesto y triunfante al marido de Alicia: «Haré que sus deseos se sacien. Poseerá a la mujer de Ford», ya que Falstaff no es egoísta y está dispuesto a cederle a Alicia después de obtener sus favores. Deja allí al señor Fontana, completamente hundido, y se retira para acicalarse, después de haberle confiado que el señor Ford se ausenta todos los días de dos a tres. Luego de su zambullida en el Támesis, la cita con Alicia no se desarrolla según había previsto: Falstaff chorrea aguas negras, con frío, en la puerta del albergue, la Jarretiere. De mal humor, con un profundo dolor exclama: «Mundo culpable. Ya

no hay virtud. Todo es decadencia, nada funciona en esta tierra. Alicia», después de haber contestado a sus avances y concederle una cita, debía caer en sus brazos. ¿Cómo? ¿La embajada era un engaño? ¿Será posible tratar así a un caballero intrépido y hábil? ¿Tirarlo en el canal con ropa sucia, pero sobre todo no tomar en serio su amor? «Ya no hay virtud». Por fortuna, el viejo John tiene inagotables reservas de valor. Un vaso de vino caliente le devuelve la vida: «El buen vino disipa la tétrica locura del desconsuelo, enciende el ojo y el pensamiento, de los labios pasa al cerebro y allí despierta…». El señor Quickly llega en ese momento. Intenta mandarlo al diablo: «¡Al diablo tú y la bella Alicia!». Sin embargo, acepta una nueva cita esa noche en el parque de Windsor. Pero deberá ir disfrazado de cazador negro; «El amor ama el misterio», le asegura la alegre comadre. Y él no se preocupa: ¿Júpiter no se disfrazó de animal para conquistar a una mujer? «Los dioses nos enseñan la modestia», señala con resignación. Una vez más, engañado, burlado, maltratado, aunque en la escena final entiende que existen seres más vanidosos, más estúpidos, mas viles que él: los demás hombres. El viejo, el horrible doctor Cajus, Pistola y Bardolfo: esos bandidos, esos sinvergüenzas. Sobre todo, el buen señor Ford, a quien le pregunta una vez que éste deja que su hija se case con Fenton, a su pesar, y de no desconfiar de las maliciosas comadres: «Querido señor Ford, y ahora lo scornato chi é (¿quién es el humillado?)…» Al contrario que Ford o el doctor Cajus, Falstaff no es de los que quieren ejercer su autoridad sobre una mujer o los hijos. Finalmente, él es el triunfador de esta mascarada, él, un Sir frente a todos esos burgueses con los que no comparte la estrechez de espíritu. ¡No tiene nada que perder, es un ser absolutamente libre! Por cierto, es a él que Verdi le otorga la última palabra.

Falstaff, que toma sus deseos por realidades, es una especie de utopista dotado de razón, un cuerdo. Tan loco como sus semejantes, es el único que está consciente de ello y ésta es la gran diferencia con los demás personajes de la ópera. Lo que no le impide conservar su energía, su entusiasmo y, por supuesto, su… ingenuidad; además de ser capaz de sentir un gran dolor como de tener un gran valor. Pone la pasión amorosa en su justo lugar: un placer que no puede limitarse a una sola persona. Al mismo tiempo, pone a Alicia y Meg en su lugar. Ellas también aprenderán: se creían únicas e irresistibles, pero no, son dos mujeres igual a tantas otras y, por el momento, están muy ofendidas. A pesar de todo lo que ellas le harán soportar, Falstaff no piensa en vengarse. Al contrario, aprende la lección de sus desgracias, aunque nunca la pondrá en práctica. ¡Qué

importa! Sabe tomar con soltura y felicidad lo que para el resto del mundo es tan serio: la vida, el amor…

Nos damos cuenta de que este hombre maduro, enamorado de una mujer joven, incluso de dos, que manda al diablo a los maridos celosos, los que impiden vivir y amar, es un personaje muy atrevido para haber aparecido en el tan conformista siglo XIX. A su lado, Ford, Cajus, Bardolfo y Pistola son la encarnación de la vanidad y la pretensión masculina. Gracias a él, Verdi – y esta no es la única paradoja de la obra– denuncia los derechos exorbitantes que los hombres se toman sobre sus mujeres y los padres sobre sus hijos. Falstaff es el personaje más suculento, el más cuerdo, el más loco, el más humano, y aunque uno se burle de él, es el más admirable en un arte poco generoso con sus héroes. Es la marginalidad poética triunfante, el magnífico vagabundo de la historia de la ópera. «La intriga refuerza al bloque de mujeres [...] y les asegura un dominio que Verdi concluye proporcionándole una música de una elegancia soberana»[58]. En Falstaff, Verdi le otorga el lado bello a las mujeres. «Tened mucho cuidado con el papel de Alicia. Se necesita una actriz que tenga el diablo en el cuerpo»[59], escribe Verdi. Alicia siente mucha rabia cuando descubre que ha recibido de Falstaff la misma carta que su amiga Meg Page, exactamente la misma; es el colmo. A pesar de que ella se ríe, Falstaff las ha herido profundamente al enamorarlas a las dos, puesto que, en realidad, les está diciendo: una mujer vale lo mismo que otra. De inmediato, organizan sus venganzas, ayudadas por la señora Quickly, muy contenta de formar parte de ese complot. Ya verá Falstaff si, de verdad, puede burlarse de las mujeres. Gracias a ello, Alicia Ford se vuelve la portavoz de todas las que tienen algo en contra de los seductores ridículos y fatuos, que se creen con permiso de lanzar galanterías a las mujeres y esperan a cambio un gesto de eterno reconocimiento. Falstaff les da un buen pretexto, Alicia, Meg, y Quickly no soltarán a su presa. A través de Falstaff, su venganza se extiende a todo el género masculino: ricos burgueses, nobles sin dinero, viejos pillos, canallas, pero, sobre todo, padre y marido. «Tú también te mereces un castigo», le dice Alicia a Ford.

FORD: «Perdona. Reconozco mis errores».
ALICIA: «Pues cuidado si otra vez te coge esa manía feroz de buscar dentro de u

La astucia y la fuerza femenina triunfan: «El hombre cae a menudo en sus propias redes», constata Alicia en el último acto, y mete en el mismo saco a Ford, Cajus y Falstaff. Todos esos hombres cometieron el error de tomar a Alicia por una santurrona. Alicia no es la clase de mujer que se deja pisotear. Con mucho aplomo sabe denunciar, con la ayuda de sus comadres, lo ridículas que son las exigencias masculinas.

Frente a las tres comadres de Windsor, tenemos a un marido ridículamente celoso y muy estricto al ejercer su autoridad, el Dr. Cajus es un pedante, un imbécil, ¡un bisabuelo! Bardolfo y Pistola, servidores de Falstaff, son ladrones, mentirosos, tramposos y cobardes. Ellos dicen que no quieren «perder la conciencia y el honor por un reino»[61], pero ofendidos y humillados, gracias a la burla de Falstaff, corren a ofrecerle sus servicios a Ford –¡traidores!–, esperando que al conocer los terribles proyectos de Falstaff éste se vengará. Más que Falstaff, será Ford quien sufra las consecuencias. Cae de lleno en todas las trampas, cree en la infidelidad de su mujer de un modo tan desesperado, casi como el de Otelo. Ella lo maneja a su antojo y le impide que case a su hija con el horrible Cajus, una grave ofensa que ataca abiertamente su autoridad, y sabemos el precio que Verdi le ha dado siempre al dominio paternal. Será el compositor de La Traviata, Otelo, Aída quien se burle de este modo de los padres, de los maridos hasta hacerle decir al desgraciado Ford: «Quien no puede esquivar su suerte, la acepta de buena manera»[62]. Para los hombres, su vanidad, su suficiencia, la dictadura que ejercen sobre las mujeres son tomadas en broma. Los únicos que escapan de ella son Fenton, porque no tiene los pies sobre la tierra –¡está enamorado!– y Falstaff, porque no es parte del clan de los hombres ni del de las mujeres en esta pequeña sociedad provinciana.

Verdi le reserva a los enamorados en Falstaff una suerte que no habrán conocido Ernani y Elvira, Manrico y Leonora (El Trovador), o Radamés y Aída… Nanetta y Fenton se aman, pero al contrario de los amantes de las óperas precedentes, éstos no «ceden a las pasiones sino bajo la amenaza del peligro»[63], ellos se casarán. Para acentuar estos jóvenes amores, Boito y Verdi se han dejado influenciar por los poetas del pre-Renacimiento italiano: el Decamerón de

Boccacio –«Bocca baciata non perde ventura», le dice Fenton a Nanetta, que le contesta deliciosamente, «Anzi rinnova come fa la luna»[64], el soneto de Fenton, en el último acto, es una reminiscencia a Dante. Sus dúos elegíacos son la imagen de sus amores adolescentes: se alargan y despliegan como una bandera enrollada por el viento en un cielo sin nubes, lejos de las preocupaciones más mundanas de Falstaff, Alicia y los demás personajes. Verdi, al conferirle una dimensión intemporal al amor de Fenton y Nanetta, lo inscribe con letras de oro en la atormentada historia de sus óperas. Al idealizarlo, nos ofrece la imagen de un paraíso perdido que evidencia toda su nostalgia.

¿De dónde nos viene tal simpatía y admiración por Falstaff? Será que entre las notas descubrimos la tristeza de un hombre maduro que se despide de la vida; «Es mi espíritu que le da espíritu a los demás», dice Falstaff al final. Esto describe el espíritu de Verdi: los héroes no son Alicia, Falstaff, Nanetta, Fenton o Ford, sino el compositor que, por primera vez, nos participa su amor por la vida, cuando está tan cerca de abandonarla. Las conmovedoras despedidas a Falstaff, que pueden leerse en el manuscrito autógrafo de la obra: «[...] las últimas notas de Falstaff. Todo está terminado, sigue tu camino como puedas, siempre verdadero sea cual sea la máscara que uses, en cada época y en cada lugar...Ve, ve, mi viejo John. Adiós»[65]. Estas palabras hablan del inmenso cariño que le tiene al viejo John, ninguno de sus personajes le importó tanto. Después de tantas heroínas y héroes desgarrados, de padres inflexibles, Falstaff es quien pone el corazón de Verdi al desnudo, un corazón sensible y generoso que se derrite de ternura ante los tropiezos, las mezquindades de los hombres, la picardía y el valor de las mujeres, describe el amor de dos jóvenes con una delicadeza y poesía que no le conocíamos. «¡Ah!», se admira Teodore Celli, «¡cómo se volvió Verdi un experto en la poesía de la ambigüedad y las incoherencias del corazón humano!»[66]. En Falstaff, todas las tensiones entre los personajes quedan abolidas, aunque el padre ocupe siempre la cima de la jerarquía familiar, aunque quiera casar a su hija en contra de su voluntad y sienta unos celos incurables por su mujer. Verdi ya no nos presenta una situación conflictiva, sino más bien hace una pintura matizada y justa de los hombres y las mujeres, de sus reacciones cuando se asombran, ofenden, molestan, pero también de sus sueños y quimeras. «Nos hace entrever la fragilidad y la vulnerabilidad, cuyas ilusiones son solamente la máscara»[67]. El joven Verdi se expresa a través de las explosiones de ira de Ford, en su defensa y en la ilustración de los celos: «Laudate sempre sia… la gelosia»[68], dice con un tono

patético y grandilocuente, pero es el hombre maduro el que observa desde una visión divertida al marido, al padre, al jefe de familia, cuya autoridad es ridiculizada a lo largo de la ópera.

El diálogo de Falstaff es efusivo, tiene una inspiración divertida y una vitalidad increíble. Estalla como un fuego de artificio en dúos, tríos, cuartetos, quintetos, etc., y atrae con su alegría contagiosa al oyente más taciturno. El diálogo no sólo está hecho con réplicas necesarias para el progreso de la acción, sino que, a menudo, le cede el espacio a profundas reflexiones sobre el género humano. Así, vemos como Falstaff se rehúsa a inclinarse ante esta noción abstracta y vacía llamada honor; él acepta un vaso de vino caliente como un remedio beneficioso para soportar este mundo triste e infame, ya que «el buen vino disipa los sombríos pensamientos del desconsuelo, ilumina la mirada y el pensamiento»[69]; para Alicia, la risa es como una flecha que fulmina, que atraviesa, «chispa incendiaria de alegría en la felicidad del corazón»[70]. La comedia termina con un proverbio que cobra importancia en cada uno de nosotros, según nuestro estado de amargura, alegría o cordura: «Todo en el mundo es una burla. El hombre ha nacido burlón, en su cerebro vacila siempre su razón. ¡Todos embaucados! Todo hombre se ríe de los demás mortales, pero quien ríe el último, ríe mejor»[71]. Falstaff es la culminación luminosa de su obra, es la despedida de un compositor que dejará el arte al que se ha dedicado durante más de medio siglo y que al dejarlo, nos lega una visión llena de cordura y, a pesar de todo, optimista sobre la comedia humana. Aunque esta despedida no ocurre sin dejar una cierta amargura –sentimiento inseparable de la condición humana–, la de ponerle fin a su obra, amargura que Verdi ennoblece y trasciende gracias a esta obra de arte.

En Falstaff, la música es soberana. Dibuja los personajes, esculpe las frases, colorea las palabras. Hace que las diferentes atmósferas poéticas, trágicas y románticas transcurran con un movimiento vertiginoso, lo que hace que se libere un clima jocoso y un humor extraño. La orquesta se vuelve a ratos enfática para subrayar la gran aria de Ford, que no puede contener sus celos, y la música se convierte en un vals espontáneo que acompaña a un Falstaff ensombrerado, emplumado, con guantes limpios para ir a casa de Alicia; la música se vuelve galante durante el breve cortejo que Falstaff le hace a Alicia –pues él tiene prisa–. El sonido, agitado durante la búsqueda del hombre en la vivienda de los

señores Ford, envuelve poéticamente los dúos de Nanetta y Fenton. ¿Qué decir de las doce campanadas a medianoche desgranadas sobre una misma nota por Falstaff, mientras la orquesta modula sutilmente el tiempo que transcurre? La ópera culmina con una asombrosa fuga en canon: ¡Imaginad diez voces! El refinamiento polifónico de la escritura orquestal corresponde a la polifonía vocal de los personajes y traduce la variedad de sus estados de ánimo, bien descritos por Verdi a lo largo de toda la ópera.

La acogida de Falstaff por el público de la Scala, el 9 de febrero de 1893, fue triunfal pero, hoy en día, los musicólogos estiman que el entusiasmo de los melómanos se dirigía más bien a la proeza de que un octogenario pudiera llevar a cabo una obra de tal envergadura. El espíritu de la obra y su composición musical son más complejos de lo que parecen, sobre todo para un público sumergido en la tormenta verista y que esperaba de su amado compositor una obra con factura romántica. Hoy en día, para convencer a los que todavía no consideran Falstaff la gran obra de arte de Verdi, probablemente porque la tensión en vez de acrecentarse se calma en el último acto, debemos recordar lo que Boito escribía a su ilustrísimo colaborador: «En la comedia cuando el nudo se va a deshacer, el interés disminuye siempre, porque su salida es feliz»[72]. El libretista y el compositor, que eran artistas lúcidos, habían previsto este escollo. Por cierto, hay que ver y escuchar Falstaff a menudo para descubrir las infinitas riquezas que hacen de esta obra un ejemplo magistral de lo que sólo es posible hacer o expresar en la ópera. «Falstaff marca el advenimiento de un arte nuevo a partir del teatro y la música»[73], escribía Giuseppina Strepponi (señora de Verdi) a su hermana. No se equivocaba. Verdi logró este prodigio: hacer de Falstaff una ópera bufa, romántica y… moderna; en ella ya anuncia el teatro musical. Todos los personajes están la mayor parte del tiempo sobre el escenario, la acción psicológica es continúa y simultánea a la vez, y permite que se desarrollen grandes arias sin que el ritmo disminuya o se modifique el estilo de la obra. Es una de las óperas que le abre camino a las conversaciones musicales que le gustará mostrar a Richard Strauss en Ariadna en Naxos y, mucho más adelante, en Capriccio…

Si Richard Wagner nació el mismo año que Giuseppe Verdi, si, como él, Wagner no se interesó sino en la ópera (¡el Réquiem y las Cuatro Piezas Sagradas

siempre han sido y serán ópera!), si ambos vivieron casi los mismos años, el parecido termina allí. Verdi escribió 28 óperas, Wagner sólo escribió diez, pero son tan constantes que podríamos comparar sus obras con una tapicería en las que los autores han entrelazado, a lo largo de sus vidas, temas y motivos en el campo de las ideas, a la vez que desde un punto de vista estrictamente musical: los elementos de Lohengrin, e incluso de Tristán e Isolda, ya aparecen en El buque fantasma; Tannhaüser le prepara el terreno a Parsifal, y Hans Sachs en Los maestros cantores hace alusión a la «triste historia de Tristán e Isolda…», los enriquecen, los profundizan, incluso los transforman a lo largo de los años. Por ello, es fascinante seguir la evolución del héroe wagneriano (sea el Holandés, Lohengrin o Hans Sachs), desde El buque fantasma (1843) a Parsifal (1882), que nunca es, para parafrasear a Verlaine, ni totalmente él mismo ni totalmente otro. En cada una de sus óperas, el compositor parece presentarnos a su héroe bajo un ángulo diferente, lo que estimula nuestra imaginación y nos permite considerar entre todos estos rostros el que nos es más allegado. He aquí, brevemente resumido, los argumentos de las óperas de Richard Wagner a las que me he referido:

El buque fantasma

El Holandés está condenado a navegar eternamente en el mar por haber blasfemado. Únicamente el amor de una mujer fiel podrá liberarlo de esta suerte espantosa. Cada siete años tiene permitido atracar en el muelle para intentar lo imposible. Senta es esa mujer, pero un malentendido hace que el Holandés piense que ella lo engaña. Para probarle su amor ella se tira al mar. El Holandés finalmente es libre.

Tannhaüser

El caballero Tannhaüser sucumbe ante los placeres que le ofrece Venus en su

dominio encantado. Cuando vuelve a la tierra, se reencuentra con Elizabeth, pero debe tratar de obtener el perdón de sus pecados de la mano del Papa, y éste se niega. Tannhaüser, desesperado, decide retornar al Venusberg. Elizabeth ha muerto para él, de este modo obtiene de inmediato el perdón de Tannhaüser.

Lohengrin

Elsa es acusada por Frederic de Telramund de hacer desaparecer a su hermano. Ella vio en sueños a un caballero que, el día indicado, vendría a batirse en duelo y probaría su inocencia. El sueño se hace realidad: en agradecimiento ella le ofrece su mano, él acepta con la condición de que ella nunca le pregunte su nombre ni de dónde viene. Frederic y su mujer Ortrude son desterrados, pero ésta última logra sembrar la semilla de la duda en el espíritu inquieto de Elsa. «¿Quién eres?», le pregunta al caballero la noche de su boda. Frente al pueblo y la corte reunida, Lohengrin le da la respuesta, con lo que ésta contiene de irremediable. Deja a Elsa definitivamente para regresar al país de donde vino.

Los maestros cantores de Núremberg

Si Walther von Stolzing gana el título de maestro cantor de Núremberg, obtendrá como premio la mano de la dulce Eva. No es el único a la espera pero, generosamente aconsejado por el zapatero y poeta Hans Sachs, gana la prueba ante la alegría del pueblo.

Parsifal

Parsifal llega a la tierra del Grial sin saberse de dónde proviene. ¿Quién es este

ignorante que ni siquiera sabe su nombre? De pronto, al besar a la pecadora y seductora Kundry, tiene una revelación acerca de su misión: si se resiste a los encantos de esta mujer, él la salvará definitivamente, tomará posesión de la Santa Lanza y pondrá fin a los sufrimientos atroces que siente el rey Amfortas desde el día fatal en que sucumbió en los brazos de Kundry…

Desde las profundidades de la noche a bordo del Buque Fantasma, aparece el Holandés Errante, el primer héroe wagneriano que hace su aparición de este modo, pero no el último: Lohengrin y, más tarde, Parsifal también llegarán de un sitio misterioso. Buscaremos qué pueden esconder los orígenes secretos del héroe wagneriano ; enseguida diremos que Wagner le da a esto una gran importancia y para él es esencial preservarlo. Cuando se le pregunta: «¿quién eres?», podría contestar, magnífico y terrible: ¡El Holandés! Como si debiéramos haber conocido su existencia y que algún día él iba atracar en la orilla de cada una de nuestras vidas. O, por ejemplo, cuando pone como condición absoluta no tener que revelar su identidad, así como se lo exige Lohengrin a Elsa: «Nunca me preguntarás de dónde vengo, ni cuál es mi nombre o mi linaje». O al igual que Parsifal que ignora todo sobre sus orígenes y desconoce su nombre. El héroe wagneriano es un errante, un viajero en el tiempo y el espacio: nadie puede decir desde hace cuánto el Holandés navega los mares del mundo, atracando cada siete años en un puerto para tratar de hacerse amar por una mujer que le sea eternamente fiel. Tannhaüser abandona el Venusberg para ir al castillo de Wartburg, que debe abandonar para ir en peregrinación a Roma; de allí regresará con un único destino posible, delicada elección, el infierno, puesto que el Papa no le perdona sus pecados ni le permite escoger el dominio encantado de la diosa del Amor. Lohengrin llega a la tierra desde el mundo de los esplendores para salvar y hacerse querer por Elsa, mundo al que tristemente volverá al final de la ópera. En Los maestros cantores, conoceremos al caballero Walther von Stolzing, quien deja su Franconia natal para conseguir el título de maestro cantor de Númberg. Y en Parsifal, no sólo desconocemos de dónde proviene el héroe, sino todos los personajes que han vivido en otras épocas, bajo otras apariencias, y la leyenda misma, que es el tema de esta ópera, ha atravesado el tiempo arrastrando con ella la quinta esencia del budismo, el cristianismo, de todas las religiones, «profundamente ancladas en el corazón de los hombres»[74].

Todos estos héroes son viajeros en la búsqueda de un amor que sea símbolo de salvación, de perdón o de redención ante el sufrimiento, pero también porque andar errante es una búsqueda en sí misma, que sólo se consigue, piensa Wagner, a través del amor. De pronto, se convierten en una imagen, en una visión que aparece ante los ojos y en el corazón del ser predestinado a quererlos y salvarlos: en El buque fantasma, la heroína sueña con el hombre en el que se encarna su amor antes de conocerlo. Se encuentra hipnotizada por un cuadro que representa al que pronto entrará por la puerta, cuyo espantoso destino ella conoce, y que «será liberado por ella»[75]; Elsa, sin saber quién es el salvador que vio en sueños, afirma que su héroe llegará allí a la hora precisa para batirse en duelo en contra de su acusador. En efecto, Lohengrin aparece como ella nos lo describe «con su refulgente armadura [...] en su mano, una espada»[76]. Incluso la gentil Eva, de Los maestros cantores, también ve a su caballero «en imagen»[77] antes de encontrarse con él. Él se parece a David, «el que venció a Goliat»[78], a quien ella vio en un cuadro del maestro Durero, nos precisa la linda muchacha… Parsifal es simple y puro, esperado por toda la eternidad para curar la herida de Amfortas. Kundry sabe más de él que él mismo: es el que le revela quién era su madre, la dulce Herzeleide, y su padre Gamuret, que murió en tierras árabes bautizándolo Parsifal .

No estar sujeto a ningún lugar, ni al amor de nadie, supone una gran soledad –«no tengo mujer ni hijo», dice el Holandés–, pero hay otra razón que hace del héroe wagneriano un solitario: no es un hombre como los demás y hace poco alarde de su diferencia. La reivindica y, a través de él, también lo hace con el compositor, el artista y el revolucionario. Tannhaüser, personaje construido torpemente por su creador – las dos aspiraciones que forman su ser están demasiado alejadas la una de otra–, sin embargo, muestra ya un espíritu revolucionario: durante el concurso de canto en el que se enfrenta con los caballeros cantantes, partidario del amor cortés, que se atreve a calificar como pobre amor, proclama que conoció algo mejor junto a la sublime hechicera: ¡el placer! Horror y estupefacción. Los caballeros, para los que amar de este modo equivale a condenarse, sacan sus espadas, y Tannhaüser moriría si «la virgen, cuya llama se apaga en esta horrible desgracia»[79] (nos referimos a Elizabeth), no se hubiera interpuesto y lo hubiera salvado de una muerte segura.

En Los maestros cantores de Nuremberg es donde Richard Wagner expresa más claramente sus ideas sobre el arte, los artistas, la sociedad, la revolución y la política. Al contrario del resto de su obra, que se desarrolla en el universo nocturno de la leyenda y el sueño, Los maestros cantores es una ópera sobre la vida que transcurre en pleno día, donde lo que se dice se presta menos a interpretaciones equívocas. Todo se resolverá con la celebración de un concurso de canto, momento privilegiado, el lugar ideal para que el artista exponga lo que tiene en su corazón. Elaborarán un lied en el que detallarán ampliamente la forma y el fondo, en el que Walter von Stolzing y Hans Sachs confrontarán y precisarán sus pensamientos. Cuando Walter llega a Nuremberg lleno de entusiasmo, no piensa conformarse con ninguna de las leyes establecidas por los maestros cantores para interpretar el lied por el que lo juzgarán. No tendría ninguna oportunidad de ganar si no hubiese conocido al zapatero, poeta y filósofo, Hans Sachs (y también a la dulce Eva). Gracias a él, a partir de este momento, todo se entrelazará estrechamente y se resolverá simultáneamente, lo que es una profesión de fe: lo bien fundado de las leyes al principio rechazadas por Walter, el descubrimiento del amor y la felicidad, el papel del artista, una concepción del arte y de la vida, una elección social y política. Genial Hans Sachs, genial Wagner, pues todo esto está soportado por una música que estalla de felicidad, desbordante de fervor, brillante, coloreada y grandiosa. En cuanto a lo bien fundado de las leyes, «uno mismo tiene que fijarlas y luego seguir»[80], he aquí lo que dice Hans Sachs: «Aprended las leyes de los maestros / para que os acompañen fielmente / y os ayuden a conservar aquello / que en los años juveniles, / con su divina fuerza vital, / depositaron en vuestro corazón / la Primavera y el Amor»[81].

Es decir, el amor es el que dicta las leyes, el amor es nuestro único amo y juez. Wagner nos da su receta: para que el amor florezca y dure, hay que cosechar y saborear «el incomparable y preciado fruto del árbol de la vida»[82]. Como veremos más adelante, el héroe wagneriano se muestra, por desgracia, incapaz de seguir este precepto. Del arte y del artista, Hans Sachs/Wagner nos dan una definición muy freudiana, a la vez inspirada en Schopenhauer, su dios: «La ilusión más verdadera del hombre / se le manifiesta en sus sueños: / toda poética no es otra cosa / que la interpretación de la verdad / oculta en el soñar»[83].

Antes de que esta teoría se elaborara y la palabra haya sido inventada (los primeros escritos de Freud sobre este tema datan de 1900), reconoce el papel del inconsciente. Pero el arte no carece de peligro, ya que como agrega Sachs: «Vuestra canción les ha asustado, / y con razón: pues, bien pensado, / ese fuego amoroso y esa poesía / sirve para que le seduzcáis a uno de ellos la hija»[84]. (¿Será que el compositor estaba pensando en Tristán e Isolda?)

Si Walter es un revolucionario, ya que supo establecer solo nuevas reglas para la poesía y el canto, también es un rebelde (después de ganar el concurso se niega a ser coronado como dicta la tradición); el innovador es Hans Sachs, a quien de inmediato le gusta el arte del caballero que toma nuevas rutas y le hace admitir que sin los viejos maestros y sus leyes a él nunca lo hubieran destacado. Hans Sachs piensa que con la sociedad debe ocurrir lo mismo: debe evolucionar para perpetuarse y no desaparecer bajo los golpes de un nuevo orden; podríamos decir que sus ideas son las de un socialista: «Dejad que el pueblo también sea juez» del concurso de canto, pues como él dice, el pueblo y el arte deben evolucionar y expandirse en conjunto.

La única visión de una sociedad feliz, la única posibilidad de felicidad que Wagner nos hace entrever se encuentra en Los Maestros cantores e incluso para Hans Sachs la felicidad no es sino un sueño, «es, sin duda, la vieja ilusión»[85], pues el héroe wagneriano está carcomido por el mal de vivir. Y lleno de una esperanza desesperada, el Holandés atraca en las costas de Noruega: «Me oprimen oscuros tormentos»[86], pero a pesar de ello «cede a la esperanza», aunque se encuentra «sin esperanza»[87] y está convencido de que su «tormento es eterno»[88], porque «no existe en la tierra la fidelidad eterna»[89]. Tannhaüser se siente tan desgraciado en los brazos de Venus, que la abandona y busca a la terrenal Elizabeth. Ella tampoco representa ninguna posibilidad de felicidad: el amor que ésta le ofrece no podría bastarle después de haber conocido las voluptuosidades que conoció con la hechicera. Lohengrin le exige a Elsa una terrible condición, lo que la vuelve excesivamente vulnerable. Es evidente que, en la primera ocasión, ella flaqueará y la música, cargada de una nostalgia infinita, no nos deja ninguna esperanza: ¿habremos oído una marcha nupcial más dramática que la que escuchamos en el momento del matrimonio de Elsa y Lohengrin? El tema fundamental de Parsifal es el sufrimiento, la incomprensión

que provoca en el hombre el peso invencible del dolor. ¿Por qué todos esos hombres y seres están abrumados por la vida? Pareciera que el héroe wagneriano no puede creer en la felicidad, ya que duda poder alcanzarla. «¡Détente, desdichado! ¿Qué intentas?»[90], le pregunta Senta al Holandés cuando se apresura a acusarla de haber faltado a su palabra. El desespero de éste es tan profundo que le contesta: «Dudo de ti y dudo de Dios»[91], una duda tan destructora para el héroe wagneriano, que es utilizada como un arma en su contra: para Lohengrin, dice imprudentemente Elsa a Ortrud, «la duda es una injuria», dándole así a esta pérfida mujer la clave del mecanismo inexorable que hará que ambos se pierdan, y la música «en una progresión dramática implacable»[92] nos lleva a un horrible desenlace, puesto que, en efecto, Elsa «sintió el poder de la duda». Pareciera también que el héroe wagneriano pide lo imposible: no sólo Lohengrin exige que Elsa jamás ceda ante el deseo de conocer su origen, y Tannhaüser desearía que Venus y Elizabeth fueran la misma mujer, sino que el Holandés desea aún más y le pregunta sin rodeos a Senta: «¿No reprocharás a tu padre la elección?/ Darás tu consentimiento a lo que prometió?»,y también: «¿Puedes consagrarte a mí eternamente?», y continúa: «¡Sin poner condiciones!»[93].

Podemos decir que esta meta inaccesible es la piedra angular de todas las óperas de Richard Wagner, excepto Los maestros cantores. Y si el héroe wagneriano pide lo imposible es probable que tenga el fin inconsciente de no obtenerlo.

Este héroe también está invadido por un inmenso sentimiento de culpa. Si todos no han blasfemado, como el Holandés, desafiado a Dios, queriendo pasar el Cabo infernal: «Con una audacia demente: ¡a pesar de la eternidad yo nunca renunciaré!»[94], cada uno ha tratado o deseado lo imposible, lo que es igualmente grave. Por haberse creído fuerte y capaz, sin necesitar ninguna ayuda para triunfar, y por haberse creído un súper hombre, es la razón por la que Wagner quiere castigarlo. Aquí, tenemos un tema de discordia entre Friedrich (Nietzsche) y Richard (Wagner). Más grave aún, el héroe wagneriano parece buscar el sufrimiento por el sufrimiento. Lo necesita y parece complacerse con este sentimiento, como se complacería con la desgracia. El Holandés no quiere esperar: «¿Puedo yo, desdichado, llamar amor/ a este sombrío fuego / que siento arder en mí?»[95], y Senta descubre en él «una inaudita aflicción […] Mi corazón llama al sufrimiento»[96], canta Tannhaüser. «Benditos sean los sufrimientos», dice

Parsifal, «me han dado la suprema fuerza de la piedad»[97]. Si estamos listos para admitir con Wagner que el sufrimiento es uno de los caminos del conocimiento y que ignorar el dolor prohíbe conocer la dulzura, ¿qué significan todas esas muertes interpretadas como liberaciones? La del Holandés: para huir de «la violencia espantosa de mis tormentos», dice él, «preferiría morirme diez veces más»[98]; ¿la de Tannhaüser, Titurel, Kundry, Tristán e Isolda? ¿Qué expresan que no sea la esperanza de dejar de sufrir definitivamente? Si tiene dudas, si está angustiado, si está aplastado por el peso de una falta, en una palabra, si se siente profundamente desgraciado, es cuando el héroe wagneriano agrega al mal de vivir, el mal de amar.

Sin embargo, Wagner es el músico del flechazo. Flechazo entre Senta y el Holandés en el primer instante, en la primera mirada: «Tal y como la he soñado, eternamente inquieto / la veo aquí ante mis ojos»[99], flechazo entre Elsa y Lohengrin, como entre Tristán e Isolda, que se indica desde el preludio orquestal. Sólo que el flechazo implica pasión y ésta asusta al héroe wagneriano, porque le hace perder la cabeza; de este modo se revela el inmenso poder que Wagner le confiere a las mujeres, el poder de su amor, que hace de estas seductoras unas hechiceras. «Una mujer con una belleza impresionante me ha cautivado»[100], nos dicen en Parsifal. Esta mujer, Kundry, cuando seduce a Amfortas, le permite a Klingsor tomar la lanza poderosa: en este caso el símbolo es explícito. Venus también era todopoderosa en su dominio del Venusberg, y la maléfica Ortrud, en Lohengrin, sabrá vencer al héroe a través de Elsa. A Ortrud es a quien Federico, su marido, le dice con vehemencia: «Seducido por ti [...] he perdido mi honor [...] ¡Oh, mujer de ojos proféticos!»[101]. Destrozado, entre el amor físico y el amor espiritual, para él totalmente incompatibles, el héroe wagneriano siente la imposibilidad de amar. Con ésto nos queda claro, se tropieza con esta verdad: al amor puro y desencarnado le falta algo; pero al amor únicamente carnal, ¡le falta otra cosa! Esto evidencia que él no puede resolver, como Tannhaüser, no puede olvidarse de «los deseos ardientes» que encendían en él, Venus y su «cuerpo cuya belleza me embriaga [...] / He aquí el encanto que me llama [...] / Pues esta fuente / es eterna, / ¡como eternos son mis deseos!»[102].

Es evidente que él siente grandes remordimientos, pero ya no es capaz de «comprender el amor en su más pura esencia»[103]. En efecto, para el héroe

wagneriano, la sexualidad parece ser «la fuente de toda maldición», es por ello que le asusta, al punto que el Holandés y Tannhaüser no desean, ni por un instante, a Senta o a Elizabeth (ellas mismas parecen no pensar en eso); que Tristán e Isolda pagan su amor con sus vidas; que Lohengrin y Elsa no se unirán; que para Wagner es una humillación el hecho de que Brunilda haga el amor y que Parsifal sea considerado un héroe, porque no sucumbe a los encantos de Kundry. ¿Cuál es el peligro tan grande que representa la unión, el placer, el amor físico? Probablemente, dejarse llevar hasta el vértigo y creerse, aunque sea por un instante, un súper hombre. Como hemos visto, ésto Wagner lo condena irrevocablemente: «Mi abrazo amoroso puede darte fuerza divina»[104], pretende, en efecto, Kundry. Los que han leído a Schopenhauer dirán que no es tan simple. Explicarán que este miedo a la sexualidad esconde otro miedo más profundo y mortificador: un vértigo en el que se podría caer definitivamente, vértigo sobrellevado sólo cuando la voluntad sabe tomar ventaja y lleva al individuo hacia un desprendimiento total de los placeres. Sin embargo, es posible que los héroes wagnerianos siempre sean enamorados apasionados. No debe haber ninguna duda de la felicidad que siente Lohengrin cuando se encuentra solo con Elsa, y canta embriagado de felicidad: «Nos abandonan a lo lejos / los dulces cánticos. / Estamos solos»[105].

Todo el éxtasis del amor, amplificado por la música, está allí y Wagner supo expresarlo bien. Pero un cierto terror invencible le impide creer en el amor y vivirlo. De este modo, Senta parece representar para el Holandés un fantasma tan desmedido que no puede creer que su sueño se haya hecho realidad y, en vista de que Wagner siempre hace que sus héroes se midan con lo imposible, este amor no podrá consolidarse, puesto que «no existe en la tierra la fidelidad eterna»[106].

En Lohengrin, aunque sea Elsa quien haga la pregunta fatídica, quien se precipita a su desgracia y la del hombre que ama, pareciera que, como ha escrito Teodoro Celli, «el amor en su plenitud humana se anula por el temor a vivirlo»[107]. De allí proviene la inmensa tristeza que emana de toda la obra, a pesar de su brillante luminosidad musical, expresión de «la desgarradora nostalgia wagneriana»[108], nostalgia que se transforma algunas veces en una sofocante morbosidad. Para calmar la imposibilidad del amor terrenal que, sin embargo, él no quiere negar, ya que sería «dudar de Dios», como dice el

Holandés, Wagner exalta otra forma de amor: el amor compasivo, que conduce al amor redentor, que no es sino su propio sufrimiento ofrecido al otro para salvarlo. Esta idea, un poco tortuosa y sansulpiciana, Wagner supo, como el gran artista que era, hacerla seductora: el sufrimiento que consume a Senta, a Elizabeth y, sobre todo, a Kundry, a la vez que a Parsifal, lo ofrecen para salvar a los que aman. Este sentimiento sublimado, entendido como una iluminación, como un prodigio, está mejor expresado musicalmente que el mejor de los discursos: estamos realmente encantados. Uno de los episodios musicales más bellos de Parsifal posiblemente sea el célebre «Encanto del Viernes Santo».

«Por cierto, Lohengrin viene», escribe Andre Tubeuf, «para ser amado por sí mismo [...] ¿y es mucho pedir?»[109], ya que la desgracia de amar del héroe wagneriano está ligada al misterio impenetrable que representa el otro. En el momento en el que el Holandés la deja, desesperado, le revela a Senta quién es: «El Holandés Errante, ese es mi nombre». De alguna manera, su partida está ligada a esta revelación. Con ésto nos damos cuenta de que este tema es de sumo interés para él: siete años más tarde, Wagner lo retoma y profundiza en Lohengrin: «Nunca me preguntarás de dónde vengo, ni cuál es mi nombre o mi linaje». «¿Qué clase de secreto es», pregunta Elsa, «que tus labios lo ocultan a todos?» Ella se angustia: «¡Cuán dulcemente suena mi nombre en tus labios! ¿No me concederás oír la dulce melodía del tuyo?»[110]. Todo el sufrimiento del amor reside en la negativa de admitir sus límites y ésto se resume para Elsa en ignorar el nombre de quien ama. Y, sin embargo, él le dice: «No procedo ni de la oscuridad ni de la agonía. / ¡Vengo del esplendor y del placer!».

Pero ella quiere seguridad (¿acaso se puede tener completamente?): «Viniste a mí desde un lugar de placeres… / ¡aspiras volver a ellos! / ¿Cómo puedo creer, mísera de mí, / que mi fidelidad es suficiente para ti?». Él trata, desolado, de tranquilizarla: «¡Nunca desaparecerá tu encanto, / si ahuyentas de ti toda duda!»[111].

Pero ella responde: «¿Cómo podría evitar tu marcha?»[112] Por desgracia, ella no se dará cuenta de que, de alguna manera, esta separación será ineludible con el

tiempo. Ortrud lo ha entendido, ella sabe cómo romper el encanto del amor desenfrenado y cómo su poder está ligado al misterio que lo rodea. «Tú tiemblas al entenderlo»[113], le dice a la joven mujer, «al tuyo, dinos, / ¿quién lo conoce aquí? [...] / ¿Puedes darme su nombre? / ¿Puedes tú asegurarnos que su estirpe y su linaje son dignos?». Y finalmente: «¡Ah!, ¡qué pronto se vería enturbiada / la pureza de tu héroe / si revelase la naturaleza del hechizo / con el que ejerce su poder!.»[114]

Destrozado y con una solemnidad gélida, finalmente Lohengrin decide revelarle a Elsa, como a toda la corte reunida (eso prueba lo indiferente que se volvió esta mujer para él), que él es «el hijo de Parsifal». La suntuosa belleza del último acto no nos hace olvidar su desgarradora tristeza, tristeza por una unión que no ocurrirá, de un nunca más que se instala en la eternidad. El amor en Lohengrin se presenta bajo el emblema de lo inexplicable, cuyo símbolo es el cisne. El secreto que el héroe debe guardar es de orden místico e iniciático, y querer conocerlo equivale a querer conocer el principio mismo del misterio divino: «Tan sublime es la gracia del Grial / que quien la descubra…/ deberá huir de las miradas profanas»[115]. Y Wagner, poeta, filósofo y músico, supo representar «el universo en su opacidad»[116]. Por ello, que en su obra todo está vinculado: la desgracia de vivir con la desgracia de amar, la desgracia de amar con la angustia insoportable del misterio que representa el otro, metáfora del Misterio, «este núcleo indestructible de la noche», según la magnífica expresión de André Breton, que todos debemos enfrentar.

El amor es tan necesario para el héroe wagneriano, «el amor que somos. Por el que sólo somos»[117], escribe Richard Wagner en su primer esbozo de Tristán e Isolda y en ésto se parece a la heroína del bel canto. Pero, al contrario, no es la desgracia de no ser o de dejar de ser amado lo que lo deja abatido; es más bien amar y ser amado lo que siente como una desgracia. Richard Wagner le escribe a Cosima von Bülow cuando descubre su amor por ella, que su amor es compartido y que ambos debían reconocer «la inmensa fatalidad de la desgracia que pesaba sobre [ellos]»[118]. Con la heroína del bel canto, el héroe wagneriano no sólo comparte una inmensa sed de amor: parece tan frágil como ella frente al amor, ante el que parece tener miedo de no poder soportar los inevitables sufrimientos. Pero, además, siente las mismas dificultades de vivir y de

enfrentarse a las pruebas, aunque a él le falta realismo. Debemos recordar con cuánta ansiedad el Holandés interroga a Senta: «¿Qué? ¿Sin condiciones? / ¿Cómo puedes tener una compasión tan profunda / por mis sufrimientos?»[119], y su insistencia sobre «la más bella virtud femenina [...] la eterna fidelidad»[120], para comprender la angustia que suponen semejantes inquietudes. De hecho, como cual quier heroína del bel canto, apenas la ve conversando con Eric, su novio, a quien ella va a anunciarle que lo dejará para seguir a un extranjero que conoció el día anterior, él se siente perdido: «¡Estoy perdido! ¡Ay perdido!... Mi salvación está eternamente perdida… ¡Adiós, Senta!»[121]. Cuando Senta, manteniendo su promesa de serle fiel hasta la muerte, se lanza al mar, el Holandés conseguirá su meta: morir... y, finalmente, liberarse de sus tormentos. Su barco se hundirá en el mar. La fragilidad de Lohengrin se presenta de otra forma: no quiere revelar su identidad, porque para conservar su fuerza, debe preservar su ser íntimo. «Mientras ella no sabe quién soy, soy fuerte y poderoso…». Wagner no retoma el cliché del misterio femenino; al contrario, para él, el misterio es más bien… ¡masculino!

Los héroes de Wagner están cansados, cansados de hacer siempre lo que se espera de un hombre, cansados de tomar decisiones. Le dan el relevo a las heroínas. Son ellas las que deciden, como Senta: «Yo quiero ser la que te salva con mi fidelidad»; como Elizabeth, la redentora: «¡Yo no importo! Pero si su salvación...», y si Shakespeare le hace decir a Hamlet: «Fragilidad, tu nombre es mujer», tenemos derecho a decir que la fragilidad del héroe wagneriano hace de él un héroe femenino. Su universo es el del sueño y la noche, un universo muy romántico, un sentimiento que se tiene, más bien sin razón, asimilado a un principio femenino que se opone al mundo «viril y paternal»[122]. Sus preocupaciones no son las de parecer, que implican una noción de estatus en la sociedad, sino de ser, dominio del espíritu como también del corazón y el sentimiento:

«No es vuestra noble cuna, / ni vuestros blasones [...] / sino que seáis un poeta [...] / ¡a eso podéis agradecer vuestra dicha!»[123], dice Hans Sachs, mientras corona a Walther von Stolzing. El héroe wagneriano busca el amor desesperadamente, se busca a sí mismo, lo cual no le importa a la sociedad. Un hombre perdido para el mundo y, para sus contemporáneos, un antisocial.

Richard Wagner toma las fuentes de inspiración de su arte de dos lugares, a primera vista completamente opuestos: el del mito y el de la psicología[124]. Pero si uno quiere admitir que los mitos y las leyendas son un reflejo de la inconsciente colectivo, sus lazos con la psicología se vuelven de un sólo golpe mucho más evidentes. Wagner, decepcionado por la realidad, como muchos creadores, se refugia en la ficción «para encontrar satisfacciones en un universo imaginario»[125] y utiliza los mitos para fines personales. Los personajes de leyendas celtas o de cuentos medievales, de los que él se apropia, se convierten en la representación de sus convicciones íntimas y, a través de sus héroes, se comunica con nosotros. «Separar al artista del hombre tiene tan poco sentido como separar el alma del cuerpo»[126], escribe. Sin embargo, quizá sea de todos los compositores el que tuvo una vida personal que provoca menos simpatía. No es de extrañar, y cabe destacar que es prácticamente el único compositor de ópera (con Beethoven) que ha logrado, de un modo feliz, exaltar el amor conyugal y explicarnos el camino a seguir en una de sus obras. No es al Holandés ni a Tannhaüser, ni siquiera a Lohengrin, que deseamos parecernos, sino más bien al noble Hans Sachs.

Sin embargo, sus héroes de leyendas, la parte escondida del iceberg que representa el inconsciente de un hombre llamado Richard Wagner, parecen ser los más cercanos a él y no sus héroes histórico-realistas, que parecen un sueño inaccesible. Sabemos cuánto se cuestionó Richard Wagner el misterio de su nacimiento, cuánto le perturbaba no saber con certeza quién era su padre: sería hijo del funcionario Karl Wagner o «del actor Ludwig Geyer, cuyo nombre llevó hasta la edad de catorce años»[127]. Nadie lo sabrá nunca y el artista ha transpuesto este traumático interrogante, fuente verosímil de su fragilidad, en el Holandés, Lohengrin, Parsifal, Sigmundo en la Tetralogía, etc. Todos estos personajes de la mitología germano-nórdica comparten con él tener un origen incierto, en cada una de sus obras Wagner es «enteramente él mismo»[128], escribe Thomas Mann; podemos agregar que es él en cada uno de sus personajes. Al no haber tenido padre con el que identificarse, se creó una familia ideal poblada por héroes que, por supuesto, no podían parecerse sino a él, pero todos sabemos que es mucho más difícil asumir una identidad completamente inventada que seguir un modelo, aunque no fuese natural. Con respecto a ésto, la génesis de Lohengrin es reveladora: el compositor tenía 32 años, una constitución frágil, una «naturaleza

siempre al borde del agotamiento»[129], y fue a beber las aguas de Marienbad. En su equipaje llevaba Parsifal, de Wolfran von Eschenbach, y una epopeya anónima: la de Lohengrin: «El personaje de Lohengrin apareció ante mis ojos en lágrimas y mi mente logró darle la forma dramática que necesitaba semejante tema»[130]: este trance, esta manera fantástica de imaginar a un ser, es lo que él le transmite a Elsa. A ejemplo del compositor, ella ve a su caballero en sueños antes de que él se le aparezca con su resplandeciente armadura.

El amor es el sueño hecho realidad. Esta realidad del amor es lo que Wagner y sus héroes no cesan de buscar, de acosar, de interrogar sin descanso, para asegurarse desesperadamente que está allí, que es verdadero, real y eterno. Wagner necesita amor porque el amor es la única respuesta que tranquiliza su fragilidad; es por ello que habla de su «extrema necesidad de amor»[131], como le escribe a Luis II de Baviera: «Mi pobre vida hambrienta de amor»[132]. Entendemos que, al mismo tiempo, le tiene un miedo atroz. Cada decepción amorosa tiene en él resonancias catastróficas, un hecho que hace que se cuestione su ser y que lo resienta como una desgracia insuperable. La razón por la que nunca dejó de cantarle al amor imposible, lo vivía como una lucha y tortura en cuatro extremos, cuatro concepciones: la que le hace escribirle a Matilde Wesendonk: «Yo solamente sabía que la amaba y que todo lo que es elevado en este mundo debe ser desgraciado»[133]; la que le hace constatar en una carta a un amigo: «Yo descubrí, claramente, cuánto necesitaba en este momento una compañía femenina para que se ocupara de mí y de mi hogar»[134]; la que le hace declarar: «Una de las cosas a las que aspiraba era encontrar la tranquilidad en un evento más elevado, más noble, al contrario del único placer reconocible inmediatamente en la vida y el arte actual: el placer sensual»[135]. Pero él sigue buscando en la mujer amada un don absoluto: «La señora Von Bulow», le escribe a su amigo Augusto Roeckel, «se siente expresamente llamada a sacrificarse para permitirme terminar mis Maestros cantores»[136]. Esto explica bien por qué para este hombre el amor representaba un dilema irresoluble que trascendió a sus óperas: «El amor inaccesible e inaprensible» al contrario del «mundo repugnante de la sensualidad moderna»[137].

Después de Minna Planner, su primera mujer, de Mathilde Wesendonk, su amor pasional, y muchas otras mujeres, finalmente encontró en Cosima Liszt von

Bülow, todas las cualidades que representaban para él el ideal femenino juntas: una gobernanta, una ama de casa, una secretaria y la madre de sus hijos. Nos podemos preguntar qué hubiera sido realmente de este hombre sin las mujeres. En efecto, fue una mujer quien desencadenó en él un choque musical tal que determinó su vocación: a la edad de 23 años, escuchó en el papel de Leonora en Fidelio a la gran cantante Wilhelmine Schroder-Debrient. De inmediato, le escribió una entusiasmada carta en la que le declaraba que a partir del día en que la vio en Fidelio, su vida había encontrado su finalidad, y no debía olvidar jamás que sólo ella había hecho de él lo que él había jurado ser.

«Lohengrin buscaba una mujer que creyera en él, que no quisiera averiguar quién era ni de dónde venía, pero que lo amara por él mismo, tal y como él se había presentado»[138]. La identificación entre el personaje de Lohengrin y el compositor queda aquí manifiesta. No sólo las preguntas que él se hace sobre su padre permanecen como un tema doloroso, sino que, como artista, Richard Wagner quiere ser amado incondicionalmente, sin rendirle cuentas a nadie. Minna, se siente completamente desorientada porque Richard, olvidando la composición, se tomó como un deber exponer en sus libros sus ideas sobre la ópera y el arte en general, en los que declara furioso: «Tú detestabas mis escritos a pesar de todos mis esfuerzos para probarte que eran más útiles ahora que todas mis vanas composiciones de óperas ininterpretables»[139]. A pesar de todo, podemos entender a la pobre mujer, en esa época, la pareja tenía apenas lo necesario para alimentarse y, después de una de sus frecuentes rupturas, él le escribe invadido de dolor y nos parece oír a Lohengrin: «Parece ser que no era hacia mí que regresabas, hacia mí como yo era… no, el Wagner hacia quien regresabas era el que suponías que iba a escribir en el acto una ópera para París»[140]. Con respecto a las críticas de la época, que, por supuesto, lo cansaban, dice con un tono mucho menos acerbo, que a ellos les faltaba «sensibilidad»[141], y que de todas maneras «el artista se dirige al sentimiento y no al entendimiento»[142]…

Como sus héroes, Wagner no cesó de ser un hombre errante, un viajero, ya fuera para cumplir con sus contratos musicales o por simple placer. Un errante que iba de Riga a París, de Dresde a Zurich, luego de Penzing (cerca de Viena) a Munich, y al final de Triebschen (cerca de Lucerna) a Bayreuth, se pasó la vida

dejando estos sitios queridos y renunció a una complicada situación amorosa, huyendo de los acreedores reticentes a darle algún crédito a este músico sin éxito que gastaba sin cesar –al parecer no tenía noción de lo que era el dinero– y que había sido expulsado de su país por haber tenido propósitos sediciosos y escrito panfletos exaltados. Si mujeres, amigos, colegas, compatriotas lo veían partir con cierto alivio, a él cada partida le producía una espantosa tristeza y no se cansaba de buscar un nuevo asilo, como llamaba a sus viviendas. Tuvo muchos asilos: en cada nuevo lugar desplegaba sus dudosos talentos de decorador y gastaba dinero que estaba lejos de producir. Siendo indulgentes, podríamos calificar su gusto como kitsch, al igual que su vestimenta o sus sucesivas viviendas. He aquí lo que deseaba para su nueva casa de Pensing, cerca de Viena, que comunica en una carta a su tapicero, el señor Schweikhart: felpa roja, seda violeta, azul y verde, terciopelo violeta, terciopelo rojo, «lana azul para la ventana de la habitación de trabajo», «rollos de telas lilas para la habitación verde»[143], pasamanerías, tapices de terciopelo y espejos en cantidades. A su costurera, la señora Bertha Goldwag, le encargó entre otras cosas, «24 batas de interior de seda en diferentes colores»[144]. Todo este llamativo lujo se había vuelto, escribe Julius Kapp, un estimulante indispensable «para su trabajo de creación artística». Lo que sin duda Thomas Mann bautiza «la coquetería femenina»[145] de Wagner. Como sabemos, cuando murió el 13 de Febrero de 1883 en Venecia, el texto que se encontró sobre su mesa de trabajo, y que había empezado a escribir unas semanas antes de su muerte, tenía por título «Del elemento femenino en el hombre»[146].

A finales del siglo pasado, la ópera se orientaba hacia nuevos estilos que continuaron hasta mediados del siglo XX, y que reciben los nombres de verismo, naturalismo y expresionismo. Podríamos decir que ninguno de estos estilos muestra una imagen halagadora de los héroes masculinos. ¿Será posible hablar de héroes en el sentido glorioso del término mítico cuando más bien asistiremos a su desaparición? A finales del siglo XIX, los temas de las óperas veristas son los mismos que los del bel canto: drama de celos violentos y sórdidos, celos de los que Giles de Van escribe «es un elemento canónico de un código de honor»[147], pero también «es la señal casi mórbida de una inseguridad profunda, de una vulnerabilidad y de una aptitud para el sufrimiento»[148]. Entonces: ¿yo sufro por lo tanto existo? Pero los compositores no disfrazan más la realidad: en vez de transportar a sus héroes a épocas lejanas y fantasiosas, convertirlos en personajes de alta alcurnia, imaginar intrigas oscuras y conspiraciones

maquiavélicas; no se molestan más con estos embrollos románticos y van directo al grano. La forma, a menudo expeditiva, gana en eficacia y también en fuerza expresiva, como en Payaso (1892) de Leoncavallo, que apenas dura una hora, y en ésta Canio/Pagliacci descubre que su mujer, Nedda/Colombina, lo engaña; la apuñala junto a su amante, Silvio, sobre el escenario, ante los aldeanos horrorizados que habían asistido a una representación de comedia del arte. «El autor, al contrario, ha intentado capturar un momento de la vida», canta Tonio, antes de que se levante el telón. Este momento ocurrió en la infancia del autor: el papel de Silvio es inspirado en el sirviente que lo llevó al teatro del pueblo y que el niño vio morir ante sus ojos.

Puccini también escribe dramas sobre celos, como Houppelande (1910), ópera muy concisa de un acto que nos cuenta la vida taciturna y desesperanzada de Michele, el barquero, de su mujer Giorgetta, y de Luigi, el hombre con quien ella quisiera vivir unos días mejores. Esto no sucederá: al anochecer, después de enterarse de que Luigi es el amante de su mujer, Michele lo estrangula. En Puccini, los hombres sólo están para dar valor a las heroínas. Sin embargo, en una sociedad dominada por los hombres, es a Mimí, Tosca, Butterfly y, más tarde, a Liù en Turandot, a quienes el compositor hace vedettes. Ellas representan todo lo que le gusta, estas «mujercitas que sólo saben amar y sufrir», como él mismo escribió. Aparte del barón Scarpia en Tosca, debemos admitir que «el desequilibrio entre las mujeres y los hombres es una ley permanente del teatro pucciniano»[149]. ¿Quiénes son estos pálidos héroes, «un poco vagos y evanescentes?»[150] Debemos admitir que ninguno de los personajes de La Bohème, drama que se complace con la miseria humana y que puede enternecer nuestras almas sensibles, es interesante, ni siquiera la dulce Mimí, ya que ninguno tiene la fuerza para luchar. Todos son impotentes ante la miseria y la enfermedad, pero como siempre, las mujeres saben llevar bien el sufrimiento…

Los personajes de Tosca son de otra envergadura, y sus enfrentamientos se desarrollarán en el seno de una construcción dramática y musical sin fallos. No hay obertura. «Tres acordes perfectos, mayores, brutales, siniestros [...]. Los brutales y siniestros lanzados a la cara del espectador»[151], apoyados violentamente por los cobres, nos introducen en el seno de un círculo maléfico del que presentimos que ninguno de los tres protagonistas podrá escapar. La

sombra de Scarpia, el jefe de la policía, es el que encierra el drama con sus potentes garras[152]. Él es el personaje central, el compositor no deja la menor duda: «Los tres acordes iniciales de la obertura constituyen su sello personal y cada acto termina con el recuerdo o la evocación del nombre mismo de Scarpia»[153].

¿Qué hace a Scarpia «uno de los personajes más audaces del teatro lírico»? Más allá del marco de una ópera, más allá de la psicología de un personaje (nada que ver por ejemplo, con el Pizarro de Beethoven, ¡apenas un esbozo!), Puccini hará el retrato magistral de un tipo de hombre, sobre el que nuestra historia reciente nos otorgará muchos ejemplos. Personifica el poder utilizado para propio beneficio. Scarpia no representa el poder en su escala más elevada; al contrario, por ser un subordinado puede, con toda libertad e impunidad, utilizarlo para sus fines personales. Su vida privada no le concierne sino a él, y es probable que nadie le pida cuentas. De alguna manera, está protegido. Como hemos dicho, Scarpia es quien lleva la acción de principio a fin, porque es el único que posee el poder real y su autoridad e influencia son tales que todos los demás personajes se someten ante él. A este respecto, hay una gran diferencia entre lo que cantan Tosca, Mario y Scarpia: los dos primeros tienen cantos de amor, nostalgia, esperanza y desespero, una suerte de pausas que le permiten al compositor aminorar, por un momento, la presión sobre los personajes (y sobre los oyentes), para recuperar el aliento con el fin de encaminarse, con más crueldad, hacia su fatal final. ¡Scarpia nunca canta para no decir nada! Cuando cae bajo el cuchillo de Tosca, arrastra todo con él y, en el último acto, durante la ejecución de Mario y el suicidio de Tosca, del que es responsable directo, su presencia es palpable y evidente. Aún muerto, él sigue siendo el protagonista. «A través de la sociedad totalitaria a la que él está supuesto a servir es que se proyecta el carácter de Scarpia, único personaje sádico del mundo de la ópera»[154]. Su función de jefe de la policía le permite ejercer el poder de manera más directa. Bajo el pretexto de servir al estado, se entrega a su pasión favorita, la cacería del hombre. Al principio de la acción, persigue a Angelotti, que ha escapado del castillo Sant’Angelo, pero rápidamente se presenta ante él una presa mucho más interesante: Tosca. Scarpia se dará el delicioso placer de ponerla de rodillas y, con un extremo refinamiento, procederá poco a poco: primero, turbará el amor de Floria por Mario para deslizarse como una serpiente en su corazón y derramar en él el veneno de los celos. «Va, Tosca! Nel tuo cuor s’annida Scarpia»: Scarpia se aloja en tu corazón, canta él, amenazante, mientras la orquesta puntúa de un

modo pesado esta frase con la que concluye el primer acto. Por esta razón, el segundo acto es tan justificadamente célebre. «En su relación con las mujeres, se encuentra la verdadera dimensión de Scarpia». Puccini le da un aire soberbio para exponer su credo: «En los amores profundos la miseria es profunda». Él las desprecia, las rechaza, ya que conoce el mecanismo del corazón humano. Él sabe que, gracias a su amor por Mario, Tosca pronto caerá en sus brazos. Scarpia siempre quiere mantener su corazón frío y la cabeza ardiente[155], poseer a las mujeres y deshacerse de ellas: «Me ne sazio e via la getto volto a nuova esca» (me harto y las desecho buscando una nueva presa). Su erotismo necesita violencia –odia los consentimientos dulces (il mellifluo consenso!)– y necesita transgredirlos. Por eso, su primer encuentro con Tosca en una iglesia aviva su deseo, ahora arrancarla de su amante, hacer que lo torturen ante ella, poseerla (casi) delante de él, hacen que Scarpia descubra placeres lujuriosos. Así como verla sufrir: se dice que «nunca una actriz trágica tuvo gritos tan hermosos» (el libreto subraya que ésto debe hacerse con entusiasmo). Todos los componentes del sadismo están presentes. Su impotencia para amar se transforma en un insaciable deseo de destrucción. No sólo quiere destruir a Tosca, sino también a Mario y a Angelotti, antiguamente el conde Palmieri, cuya mujer imaginamos deber haber sufrido la misma suerte que Floria/Tosca. Desea que los que pasen por sus manos no vuelvan a ser los mismos, que en la profundidad de sus seres queden marcados para siempre por el hierro ardiente de la naturaleza envenenada de Scarpia. Éste es un punto importante que lo asemeja al Don Giovanni de Mozart: él ama destruir y no poseer. Bajo su peluca empolvada –más que una simple preciosidad indumentaria, él es la manifestación exterior de un ser profundamente reaccionario–, prefigura a esos personajes siniestros con peinados engominados, con las uñas arregladas, cuyo aspecto aseado no es la única expresión de sus refinamientos. Es cierto que siempre han existido hombres como él, pero las condiciones nunca fueron tan favorables como a principios del siglo XX para que esas mentalidades, sobre todo masculinas, proliferaran en tantos países. Anuncian lo que se revelará como una realidad espantosa: todos los burócratas, los policías, los propagandistas, frente a los que, tantos hombres y mujeres, tendrán que luchar apenas unas décadas después de la creación de Tosca en 1900. Sin duda, Scarpia es un personaje bello, ya que sabe transformar sus debilidades en fuerza. ¡Hubiese sido mejor quedarnos en el ámbito único de la ópera! De ella «una de las más grandes figuras del teatro lírico»[156]. ¿Por qué deberían estar reunidos en un hombre lo que es más odioso: el abuso de poder, la opresión y el sadismo?

Frente a él: Mario y Tosca. El primero es un artista, un libre pensador, todo lo que Scarpia odia. Mario intenta luchar desesperadamente, quizá simplemente por principio, para salvar a un fugitivo, pero él es un solo hombre frente a una policía política todopoderosa. «Yo muero desesperado», canta Mario en una patética aria en el último acto, desesperado de tener que dejar a esa mujer que adora, de no poder volver a abrazarla jamás, de no volver a besarla, de no volver a acariciarla. Él no expresa ningún deseo de venganza o de revancha. En cuanto a la cantante Floria/Tosca, no debemos olvidar que, con sus celos enfermizos, es una testigo débil inmersa a su pesar en esta espantosa situación. Recordemos su valiente impulso y su intento de recobrarse frente a la crueldad inexorable de Scarpia. Sin embargo, ella tiene un solo recurso: implorar piedad en nombre del amor. Entonces podríamos preguntarnos: ¿Tosca o Scarpia? Por supuesto, es extraño que una obra tenga por título el nombre del héroe malvado, sobre todo si éste muere en el transcurso de ésta. Pero, en el caso de Tosca, ésto se justifica completamente: Puccini hace de Scarpia no sólo el personaje central de la obra, el verdadero motor de la acción dramática, sino que además nos hace un retrato con una admirable construcción, profundidad, coherencia, en una palabra: potente. ¿Debemos, una vez más, atribuir ésto al estilo de la ópera? Sea cual sea la importancia de la heroína, hay que constatar que los compositores están, con frecuencia, inclinados a que sus obras lleven siempre el nombre de una mujer. De igual modo, para los oyentes/espectadores una ópera es, ante todo, la historia de su heroína.

En Madame Butterfly, nos repulsa el personaje de Pinkerton. Se nos revuelve el estómago de asco, su presencia en el escenario nos crea malestar, ya que todas sus palabras son desagradables. Él compra a la geisha Cio-Cio San (Butterfly), con su casita hecha de papel y su sirvienta Suzuki. Después de pagarle los servicios a Goro, el alcahuete adquiere todos los derechos, incluso el de no considerarla un ser humano – «¡por el día de mi verdadera boda, con una auténtica esposa… americana!»– ¿El contrato de matrimonio no será denunciable ad líbitum? «Un hombre con experiencia se aprovecha», observa el cónsul Sharpless. ¿Por qué hablarle de amor?, aunque debemos reconocer que lo hace de una manera un poco peculiar. «Butterfly, quisiera atar tus alas como las de las mariposas», insiste el horrible desgraciado: «pero no me has dicho que me amas». Hay que entenderlo de este modo, ¡el amor está comprendido en el precio! Tenemos que admitirlo: ella tiene todas las de perder. Nadie la obligaba a amarlo, a renegar de su religión y de su familia por él y, además, a ser pobre y

estar indefensa. Puccini, para hacernos olvidar por un instante a este horrible personaje, hace deslizarse, como en un sueño, envuelto en una música embriagadora y de palabras poéticas, la silueta del príncipe Yamadori, que está enamorado de Butterfly y que pone todos sus tesoros a sus pies. Butterfly esperará tres años por el regreso de Pinkerton. Un hombre civilizado, un americano, no puede abandonarla en el estado en que ella se encuentra, con un niño pequeño. «¿Acaso las estaciones en América son más largas?», se pregunta ella para intentar darse valor. Pero cuando él regresa y encuentra la casita hecha de papel, comprende la situación, le quita el niño a Butterfly para hacer de él un hombre civilizado, como él. ¿La ve?, ¿le habla? Ni siquiera: «Yo huyo, soy un cobarde», es todo lo que es capaz de decir.

En cuanto a Calaf en Turandot, es difícil hacer un retrato de él. A la pregunta existencial de la princesa sanguinaria: ¿someterse o no al hombre será perder su poder y su libertad? El príncipe desconocido, completamente embrujado por la visión de Turandot rodeada por un rayo de luna, contesta del modo más básico. Todo se resolverá cuando tú me pertenezcas, el amor es lo más fuerte, el bien soberano, y otros lugares comunes. Se puede decir que Calaf comparte con los demás héroes puccinianos lo insoportable: para él, las mujeres son unos niños que tienen «un corazoncito», es lo que le dice a Liú, que se suicida para no revelar su nombre a la cruel Turandot… «Bimba! Bimba! Non piangere», le dice Pinkerton a Butterfly (No llores pequeña niña). Mario es más cruel con Tosca de lo que creemos. En el primer acto, desde el principio, él escoge entre su amor y la política, y la trata con frialdad puesto que ella le molesta. Pero es aún más ofensivo, ya que desconfía de ella: no hay que revelarle nada importante, ¿no la llevará su alma infantil a revelar todo a su confesor? En efecto, ella lo traicionará, porque cae en la trampa que Scarpia ha tendido sabiamente y, cuando éste ordena que torturen a su amante ante ella, no será lo suficientemente fuerte para soportar una prueba tan horrible y Mario la despreciará.

Consideremos ahora a Checoslovaquia y Hungría. Allí, dos compositores escribieron dos obras preciosas y fuertes: el checo Leos Janacek, en definitiva, se sitúa en una corriente naturalista; en cambio, el húngaro Béla Bartók explora a su manera los misterios del inconsciente masculino en El castillo de Barbazul (1918). Ambos nos ofrecen una imagen pesimista y angustiada de los hombres.

Con el primero, la sociedad está dominada por madres sofocantes y posesivas, que encarnan al mismo tiempo la ley y la fatalidad, la responsable de la desgracia de los hombres y las mujeres. El segundo organiza para su héroe un viaje a los laberintos del alma, simbolizados por ese castillo oscuro y misterioso, donde Judith, su mujer, quisiera que la luz entrara.

En Jenufa y Katia Kabanova, los hombres no logran imponerse ante estas mujeres envejecidas, ambas suegras terroríficas. Prefieren refugiarse en una actitud cobarde e infantil y abandonar a las jóvenes a su triste suerte. ¿Quién les puede garantizar que, de hecho, no se transformarán también en mujeres dominantes y desabridas? Steva le dice a la suegra de Jenufa claramente: «¡Ella se está volviendo triste y dura como usted!» Y agrega: «No me quiero casar sin amor». ¿Es esa una razón?», le responde ella. Con estos razonamientos, se comprende que la desgracia sea un hecho en el universo de la mentalidad eslava y lo más parecido a un círculo vicioso, del que no se puede escapar y se tienen razones para lamentarse todos los días de sus vidas, por haber nacido.

En esta misma atmósfera trágica y angustiosa, transcurre la ópera de Béla Bartók. Para este viaje al fin del inconsciente masculino, la música de Bartók y el libreto de Béla Balazs son las claves mágicas que nos ayudan a descifrar el psiquismo doliente de Barbazul –además, no podemos obviar la extraña coincidencia de las iniciales del héroe con las de su creador: B. B.[157]–, donde el castillo es la metáfora manifiesta. «He escuchado la queja de tu castillo [...] oí un suspiro de angustia», dice Judith. «Mi castillo se estremece [...] ten cuidado con este castillo, cuidado con nosotros», contesta como un eco Barbazul, lo que también puede significar «tengo miedo, no desnudes mi alma, no me destruyas si no quieres destruir nuestro amor». Más adelante, él dirá, frente a una de las puertas que Judith abre maravillada: «Es el jardín secreto de mi castillo». Pero regresemos al principio de la ópera y observemos cómo la gestión de Judith provoca en Barbazul el miedo y la duda, además de un rayo de esperanza que, al instante, se transforma en una ilusión pasajera de felicidad para recaer en el desespero resignado, que podemos imaginar como lamentablemente definitivo. Antes de que las puertas del castillo se cierren sobre ellos, Barbazul, porque le tiene miedo a su amor por Judith, se inquieta: «¿Estás segura Judith, de querer penetrar en mi castillo… afuera (aún te esperan) tu madre, tu padre y tu

hermano…?», pero Judith está decidida. A la pregunta: «¿Por qué has venido hasta aquí Judith?», ella responde: «Calentaré este frío mármol, con mi cuerpo palpitante», y también «porque te amo». Ella presagia: «Llenaré de luz tu castillo [...] entrará la luz [...] tu castillo brillará como el oro», pero Barbazul se aferra a su misterio: «Mi castillo nunca brillará». Judith divisa las siete puertas que encierran los misterios de Barbazul. Empieza a abrirlas una tras otra. La primera le revela la Cámara de Torturas. «Las paredes sangran». ¿Cuáles torturas? ¿Cuáles sufrimientos? Ya no quiere saber nada más. Lo que quiere es que «ese flujo de sangre» sea borrado por «un flujo de luz». Sabe que tiene que abrir todas las puertas, «porque te amo [...] iré suavemente, con cuidado, con mucho, mucho cuidado». Judith frente al hombre que ama, se niega al negocio que Lohengrin le exige a Elsa, pues ella dice: «Vine aquí porque te amo, soy tuya», pero sobre todo, «déjame atravesar todas las puertas». Lo que quiere decir que ella lo ama tal y como es: de antemano le promete amarlo sin importar lo que descubra. Una vez abierta la segunda puerta, la que encierra la Sala de Armas, ante la tranquilidad y la comprensión de Judith, Barbazul siente por primera vez una felicidad pasajera, acompañada por una música tranquilizante y luminosa. «¡Dame las llaves de las demás puertas! Mira el rayo de luz, empieza a entrar». Reconfortado, el hombre da un paso adelante en el conocimiento de sí mismo. Le entrega las demás llaves, pero con esta recomendación: «Míralo todo, pero no hagas preguntas». La tercera puerta encierra los Tesoros de Barbazul, «escudos, diamantes, perlas, coronas y collares». «Eres rico, amado Barbazul». «Tuyas son esas coronas de oro, y todos esos rubíes y perlas». Pero «todas tus gemas y joyas están ensangrentadas», dice Judith. Ahora es Barbazul el que, en una especie de euforia, empuja a Judith a abrir la cuarta puerta hacia la luz, la puerta de su Jardín Secreto: «¡Ah, delicadas flores! [...] ¡Rosas frescas, sedosas, exquisitas! ¡Rojos claveles que brillan a la luz!». En el auge de la felicidad, le declara a Judith: «¡Eres tú quien las hace florecer, quien puede ajarlas con un gesto, quien puede hacerlas brotar con gloria! ¡Todas estas flores son para ti!» Él exclama: «Tus ojos abren las flores, que te cantan al amanecer», mientras ella pregunta: «¿Quién ha regado con sangre tu jardín?», y él le suplica: «Judith, quiéreme, pero no hagas preguntas. Mira, mi castillo se ilumina y se alegra». De alguna manera, Barbazul no puede creer sentir tanta alegría. Se da cuenta de que la luz y el conocimiento le dan una felicidad que no sospechaba. Sin embargo, la fuerte música de este pasaje está seguida de una trama musical menos clara, que expresa el sofocamiento de Barbazul, a la vez que la seriedad de Judith, que comprende la magnitud de la tarea que le espera. Por un momento, pareciera vacilar ante el peso de un porvenir que percibe, con razón, difícil. A las palabras de reconocimiento de Barbazul, ella contesta preocupada y menos confiada. Sus

diálogos se vuelven disonantes y divergentes. «Mira cómo reluce mi castillo», le dice él. «Aún hay dos puertas sin abrir», le contesta ella. Ellos abren la quinta puerta, la del Dominio de Barbazul. «Mira ahora mi reino. Contempla el paisaje que se pierde a lo lejos [...] Todo es tuyo para siempre». «Tu país es hermoso y grande. Aquella nube arroja rojas sombras. ¿Qué anuncian esas nubes?», le dice ella con tristeza. «Esas dos puertas deben permanecer cerradas [...] Judith, bésame. Te aguardo, Judith, bésame». Quiere impedirle a toda costa que vaya más lejos. «¡No sin abrir esas dos puertas!», le dice ella. Frente a la sexta puerta, él le pide: «¡Judith, no abras!» Es la puerta de las Lágrimas: «Veo un gran lago. Un agua tranquila, dormida, blanca. ¿Qué es esa agua misteriosa?» La música se torna angustiosa. «Lágrimas, Judith, lágrimas, lágrimas. Ven, Judith, ven, deja que te bese [...] estoy esperándote» y «la última puerta ha de quedar cerrada», le afirma Barbazul desolado. Y ella le pide: «Barbazul, tómame, ámame», se abrazan, probablemente, por última vez en la vida, pues la puerta final encierra el secreto último, ontológico, insoportable de Barbazul, el que lo perturba y espanta. La música enloquece en las notas oscuras. «Abre», le dice con dureza, lejano a Judith. Aunque ella aún desconoce lo que esconde la última puerta, él sabe que todo ha terminado y que toda esperanza de felicidad se ha marchado. Sabe que encerrará para siempre a esta mujer, que ha querido ver y comprender. Lo que sella la última puerta son las mujeres de Barbazul o, más bien, la Mujer. La tiene presa porque no quiere verla, oírla, escucharla, ella es muy cercana a él, es la Mujer que está en él, su parte femenina. Y, sin embargo, Judith exclama estupefacta: «¡Viven, respiran! ¡Viven!» ; «Vivirán inmortales», le contesta él sombríamente: «Encontré la primera al alba, / en el amanecer de una mañana carmesí [...] / Encontré la segunda al mediodía, / un mediodía silencioso, ardiente [...] / Encontré a la tercera una tarde / en un crepúsculo sereno [...] / Desde entonces, tuya es la noche».

Acompañando a Barbazul, a lo largo de los pasillos ahora solitarios de su castillo, una música nocturna, inmensa y dramática cierra la obra. No es poco significativo que sea Judith, precisamente ella, quien se convierta en la mujer de la Noche, antítesis del Día, y a quien Barbazul (símbolo absoluto del machismo en su forma más mortal, ya que conduce a la autodestrucción), encierra porque no es capaz de asumirla. Ella, a quien, sin embargo, le había dicho: «Tú eres la más bella…». También podemos preguntarnos sobre el significado de la sangre, evocada muy a menudo en esta ópera, las paredes, los tallos de las flores que sangran, las joyas manchadas de sangre, las nubes ensangrentadas, etc. ¿Sangre

del sufrimiento interior, de la tristeza y la pena reprimidas, asimilada en una debilidad femenina? Está claro que la suntuosidad de las riquezas que encierra el castillo de Barbazul, no nos debe hacer olvidar las heridas siempre vivas que éstas han causado. Las preguntas que Judith hace con respecto a esto, Barbazul nunca las contesta, por lo tanto, significa que son el símbolo de lo no dicho, de lo rechazado y de lo no aceptado. Como si él no pudiera ver el castillo que vemos en su interior.

Frente a las heroínas, la idea que los compositores se hacen de la mentalidad masculina no mejora a medida que nos aproximamos al final de la ópera en su forma tradicional. Alban Berg escribe dos óperas, sin duda, dos obras de arte, Wozzeck y Lulú, que(¿signo de la época?) nos ofrecen una visión totalmente pesimista de los hombres. Destruidos por la sociedad, sobrepasados por el mundo que los rodea, están totalmente desconcertados ante la vida y las mujeres. Además, son seres incapaces de amar. Diez años antes de Lulú, Wozzeck representa el retrato doloroso del tercer gran héroe de la ópera. El argumento de Wozzeck se resume en uno de esos titulares llenos de una banalidad repugnante, que podemos leer a diario en las primeras páginas de los periódicos sensacionalistas: «Ella lo engañaba. Él la mata y se suicida». El compositor desarrollará este hecho de trivialidad abrumadora, con una eficacia aterradora, en «una ópera constantemente brutal y desgarradora»[158], de un solo segmento, sin entreacto. No hay un solo momento de descanso, ni una luz de esperanza en la tragedia de Wozzeck. La ópera está dividida en tres actos, éstos divididos a su vez en breves escenas que se suceden como en una película; cada una acelera el proceso fatal que hunde cada vez más al héroe en su desgracia. ¿Quién es ese asesino, cómo ha llegado a ésto? Wozzeck es pobre, un soldado. Su vida se le escapa totalmente y trata desesperadamente de entender el sentido de su existencia. Trata de encontrar el consuelo de alguna certidumbre en sus superiores, su amigo Andrés y la mujer que ama. Pero no encuentra ninguna respuesta satisfactoria porque ésto despierta en ellos la angustia, incluso el terror. Ellos no saben bien adónde van, aunque intentan darle sentido a sus vidas, algunas veces construyendo sistemas aberrantes, de los que Berg no se priva en darnos una visión caricaturesca y llamativa. La primera escena tiene lugar en la habitación del Capitán, al que Wozzeck ha ido a afeitar. La conversación es sobre el paso del tiempo. El Capitán la evalúa en un minuto: «Wozzeck [...] aún puedes vivir treinta años [...] ¡360 meses, con todos sus días, horas y minutos! ¿Qué harás con todo ese tiempo?» En efecto, esta grave pregunta perturba al

Capitán al punto que dice: «Me acongojo cuando pienso en la eternidad». Por el mundo y por él…, aunque la locura no lo asecha como a Wozzeck, ésto no lo hace menos melancólico. El Capitán piensa que Wozzeck es «tremendamente estúpido». Con una risa agrega: «Careces de moral», puesto que concibió un niño «sin la bendición de la Iglesia», lo que es totalmente «desconcertante». Entonces, Wozzeck exclama: «Mi capitán, los pobres necesitamos…», frase que encontraremos a menudo, como un leitmotiv destacado por la orquesta en un tema doloroso y emocionante: el tema de la desgracia de Wozzeck. Debemos entender la palabra pobre en el sentido completo de la palabra. Wozzeck expresa la insoportable evidencia: hay cierto límite en el que la esperanza no está permitida, donde la vida no es posible para un hombre «de carne y hueso». Por supuesto, si él usara «corbata, reloj y monóculo», le sería posible ser virtuoso, pero el que no tiene dinero, y «la gente como yo es desgraciada en este mundo», y agrega que también en el otro. Wozzeck deja al Capitán decaído. «Esta discusión me ha afectado», dice. Para el Doctor, será un verdadero acto de persecución mental, al que someterá al desgraciado. El Doctor es un loco desenfrenado, que hace de Wozzeck su conejillo de Indias. Hace con él experimentos tan estúpidos como obligarlo a comer habas, «sólo habas», y luego «con la carne de cordero», ya que dice que «la ciencia avanza a grandes pasos». Pero Wozzeck no puede impedir toser, lo que le estaba formalmente prohibido: «no te demostré que la voluntad puede dominar los músculos»[159]. «Es la naturaleza que me ha obligado», dice Wozzeck. El Doctor, como un payaso desquiciado, le insiste en los oídos: «El mundo anda muy mal [...] La naturaleza se puede vencer [...] ¡Supersticiones! ¡El hombre es libre! ¡La libertad dignifica al hombre! [...] ¡No, no me voy a enfadar, no es científico ni conveniente para mi salud!»[160], delirio que hunde a Wozzeck en un estado depresivo, que no puede controlar y que el Doctor está encantado de constatar y confirmar: «Wozzeck… ¡tienes una fijación, una típica aberratio mentalis partialis en segundo grado! [...] te daré un aumento [...] ¡Seré inmortal!»[161] Esperanza que debe representar para este imbécil la justificación de toda su existencia. No será con María que las cosas se arreglen. Cuando Wozzeck la encuentra, ella lleva unos aretes que le despiertan sospechas de inmediato. ¿Quién se los ha dado? Ella le contesta duramente. «¡Está bueno, María! Está bueno»[162], le dice él para tranquilizarla y mirando lastimosamente a su hijo: «Tiene la frente empapada de sudor… Nosotros los pobres, todo el día trabajando bajo el sol y mientras dormimos también sudamos»[163]. El tema doloroso que precede la explosión de desaliento de María regresa a la orquesta. «Todos nos iríamos al diablo: ¡hombre, mujer y niño!»[164] Un poco más adelante, los dos superiores de Wozzeck se encuentran. Siguiendo un plan despiadado, intentarán hacer todo el daño posible, para,

finalmente, ejecutar a Wozzeck, quien, por desgracia, se encuentra en su camino. El Doctor atraviesa el escenario (una calle) corriendo, lo que de inmediato angustia al Capitán. «¿Dónde va tan deprisa, honorable señor Tachuela de Ataúd?»[165] Todas las personas que van deprisa asustan al Capitán; cree que «las prisas les pueden causar la muerte»[166]. ¡Cada cual con su fijación! Pero el Doctor sabe cómo defenderse: asustar al Capitán es juego de niños. Con algunas palabras, evoca la rápida muerte de una mujer «en cuatro semanas»[167]. El Capitán se desploma de miedo. «¡Deténgase doctor! ¡No lo dejaré continuar! [...] ¡Hay gente que muere de miedo, doctor!»[168]. El Doctor no se detiene con tanta facilidad. Con un diagnóstico despiadado, le predice al Capitán que, por su aspecto hinchado, sufrirá una apoplejía en «las próximas cuatro semanas»[169]. En el mejor de los casos, quedará paralítico «de la cintura para abajo»[170] y, si por suerte, también se le paralizara la lengua, ésto permitiría hacer experimentos «interesantes»[171]. Por fortuna para ellos, aparece Wozzeck y le recuerda al Capitán su fijación. «¿Dónde vas tan presuroso? [...] Vas como una flecha. ¡Lastimarías a quien te quisiera detener!»[172]. Ambos canallas, muy contentos de atrapar a su víctima, se liberan destilando la duda en su mente. Le insinúan que María lo engaña. Wozzeck está hundido. «Pero hombre, ¡estás más blanco que la tiza!»[173] Él trata de explicarles que éste no es un tema para burlas: «¡No poseo nada en este mundo! Mi Capitán, cuando usted se burla de mí»[174]. Pero ellos, «siguiendo inexorablemente su obra destructora»[175], le preguntan, como si fuera algo natural: «¿Quiere usted volarse los sesos?»[176]. «En efecto», contesta Wozzeck sombríamente, «yo sabré entonces ¡a qué atenerme!»[177]. No sólo Wozzeck tiene delirios de persecución, sino que el Capitán realmente lo acosa, este bruto y sádico, además de otro igual de desquiciado: el Doctor. La música –«una vez más [...] se encarga de desvelar el sentido de la acción»[178], escribe Stephane Goldet– los señala como sus asesinos, aunque sean demasiado tontos para saber lo que hacen, gracias a la reaparición de su tema en la orquesta. Wozzeck, loco de dolor, trata de ver en el rostro de María su falta: «¡Oh!, uno debería verla agarrarla con las manos»[179]. Más tarde, en Lulú, volveremos a encontrar esta noción de la mujer pecadora, pero nunca expresada con tales concesiones: «Eres tan hermosa como el pecado. ¿Un pecado puede ser tan bello, María?»[180] Wozzeck la sacude brutalmente, pero ella se resiste gritando: «¡No me toques! Prefiero un cuchillo a que me peguen»[181]. María está acostumbrada a ser tratada de ese modo: «Mi propio padre no se atrevió cuando yo tenía diez años», pero lo más terrible es que ella le siembra la idea a Wozzeck del arma del crimen. Ella traza su destino. Wozzeck no será enteramente responsable de su gesto criminal, lo que lo hace aún más desgraciado: Wozzeck nunca fue libre en ninguna de sus acciones. ¿Existe un destino más atroz? En un

camino del bosque, al borde de una laguna, Wozzeck matará a María. Le explica, con cierta ternura, que, aún cuando ella no entiende la alusión, su vida ha durado suficiente. «Has caminado mucho María. No debes lastimarte los pies»[182]. «Debo irme», le dice ella bruscamente. Las cuerdas de la orquesta se deslizan siniestramente subrayando su terror. «Está cayendo el rocío de la noche», pero él le contesta tranquilizándola: «Quien tiene frío, ya no tendrá más frío. No sentirás el frío del rocío nocturno...»[183]. Le hunde un cuchillo en la garganta, mientras la música desfila a través de las cuerdas. «Ante los ojos de una María agonizante [...] los acontecimientos de su vida... y su trama»[184]. En la taberna, donde reina una atmósfera desenfrenada, amplificada por la cacofonía de la orquesta, Wozzeck tratará de olvidar su crimen. Pero los demás, como si estuviesen sedientos de sangre humana, se ensañan contra él. Margarita dice: «¡Sangre!»; Wozzeck: «Me parece que me corté aquí, en la mano derecha»; Margarita: «¡Puaj! ¡Apesta a sangre humana!».

Ya no le queda sino ir hacia su muerte, su única libertad. El único acto que le permitirá saber «dónde nos encontramos». Se hunde en la nada, simbolizada por la laguna, cuya agua parece haberse transformado en sangre al lanzar el cuchillo. «Estoy bien, ni en la tumba más fresca estaría mejor»[185]. Pero la vida continúa. La ópera culmina con la tragedia de Wozzeck en un «tutti orquestal que disminuye rápidamente»[186], mientras el hijo de María juega con su caballito de madera. Alban Berg tampoco parece tenerle piedad a su héroe: los últimos compases evocan a María. Wozzeck está totalmente ausente, como si nunca hubiese existido.

Para entender mejor la formidable «explosión de miedo»[187] que representa Wozzeck, debemos recordar las escenas de las que todavía no he hablado, que son el telón de fondo sobre el que se desarrolla la vida cotidiana de Wozzeck, escenas de una angustia, a menudo insoportable, reflejo de un mundo sin dulzura, sin ningún amor, carente de humanidad, de una brutalidad infernal, magistralmente expresada por una música caótica, paroxística, disonante, con un expresionismo violento y trágico. Otros[188], mejor que yo, han sabido expresar la habilidad diabólica con la que Alban Berg se sirvió de una materia musical de infinita complejidad. Cómo logró introducir en la ópera las formas de la música pura: suite, melodía, rapsodia, marcha militar, canción de cuna; sin olvidar la

sinfonía. Pero lo que hace de Wozzeck una ópera fascinante es que, a través del drama de un individuo, podemos tratar de desenredar el ovillo, algo muy en boga, de nuestras angustias. Para denunciar la alienación del hombre por el hombre, Alban Berg no podía encontrar mejor tema, mejor escenario que la pieza de Georg Buchner escrita a principios del siglo XIX. A lo largo de la historia de este pobre soldado, aplastado por la jerarquía militar, por la condición militar misma, que disuelve en el uniforme la función y la identidad del hombre, no sólo se puede denunciar el «terrorismo nacido de los poderes»[189], como lo habían hecho con anterioridad Beethoven en Fidelio, Puccini en Tosca, sino también hacer el juicio de una sociedad que niega al individuo y a un mundo, nuestro mundo, convertido en un infierno frío. El hombre que fue decapitado, un día de agosto de 1824, sobre la gran plaza de Leipzig, y que sirvió de modelo al poeta y al músico, en realidad se llamaba Woyseck. Al endurecer su nombre, que a lo largo de la ópera suena desagradablemente en los oídos, Alban Berg quiso, sin duda alguna – este detalle viniendo de un compositor no puede ser considerado como gratuito, puesto que se trata de un lenguaje cantado amplificado–, hacer de él un malquerido, designado con este nombre fonéticamente agresivo y desagradable. Wozzeck es un hombre «sacudido de prueba en prueba»[190]. Él «perdió la cabeza», como le dice María. Es un ser asustado, víctima del abuso de poder del Doctor y el Capitán, quienes, con toda impunidad, pueden hacer de ellos sus víctimas. Es la imagen de un hombre que cae y pierde la razón, deja de entender a los demás y se aleja de éstos al no poder comunicarse con ellos.

Cuando se encuentra con su amigo Andrés, al final de la tarde, en un bosque cerca de la ciudad, él se siente oprimido: «Este es un lugar maldito»[191], dice. Tiene visiones siniestras: «¿Ves aquella luz sobre el campo de setas? Al anochecer vaga por allí una cabeza que alguien cogió una vez [...] Tres días y tres noches estuvo acostado en un cajón»[192]. Encuentra que «todo está demasiado tranquilo. No deberíamos ni respirar [...] parece como si el mundo hubiera muerto»[193]. Su angustia, que el compositor refleja a través de la orquesta, tiene una música desgarradora, cavernosa, lancinante, que no deja de intensificarse. En este estado de desconcierto, él se detiene un instante en casa de María. Ella se angustia: «¿Qué sucede, Franz? ¿Estás preocupado?»[194]; «Había algo en el cielo, algo brillante», le dice y agrega enigmático: «Creo que estoy en la pista de algo»[195]. Las elucubraciones del Doctor, que afirma que en el hombre «la individualidad se transforma en libertad»[196], no encuentran, por supuesto, ningún

eco en él y, ciertamente, no lo tranquilizan. ¿Cómo puede uno sentirse libre cuando es manipulado, maltratado y torturado por los que lo rodean? De qué puede uno agarrarse cuando siente que «el mundo se vuelve tan oscuro… que da la impresión de que se deshace… ¡Ah, cuando lo que es no existe!»[197]. Pensamientos mórbidos atraviesan su cerebro sin cesar. Cuando ve a María en la taberna revoloteando en los brazos del Tambor Mayor, exclama: «¡Girad, bailad! [...] Todos se revuelcan en la impudicia: ¡hombre y mujer, personas y bestias!»[198] A Andrés, que le pregunta qué está haciendo sólo cerca de la puerta, le profetisa: «Hay algunos que se sientan en la puerta y no lo saben hasta que lo sacan con los pies por delante»[199]. De noche en la habitación, sus obsesiones toman cuerpo y se precisa su idea de homicidio: él los matará a todos, «¡uno tras otro!»[200].

La angustia de la condición humana atañe a todos los personajes de esta ópera, como si Wozzeck los hubiese contaminado. Se vuelven agresivos, no sólo hacia él: están constantemente atrapados por el miedo. A partir del momento en que nos hacemos preguntas, el malestar se instala; es así que el Capitán advierte a Wozzeck al subir el telón: «Usted piensa demasiado...»[201]. Por cierto, continúa, «esta discusión me ha cansado»[202]. El Doctor también se siente profundamente afectado: a pesar de ser, quien le señala a Wozzeck que es, víctima de una fijación, nos damos cuenta de que es él el que la está pasando muy mal y está flotando en plena aberratio mentalis partialis. En la taberna, donde se bebe y se baila, donde la vida trata de ser alegre, se oye un hombre que pregunta: «¿Por qué es tan triste el mundo?»[203]. Además, la música de Alban Berg es ansiogénica en las frases más banales del libreto. El desacuerdo y la absoluta falta de armonía que reina entre todos los personajes, crea un clima de irritabilidad permanente que agrava aún más la tensión y el estrés, si es ésto posible, en los que vive Wozzeck. El Capitán y el Doctor se han puesto de acuerdo para martirizar a Wozzeck, aunque dejan de estarlo cuando se encuentran frente a frente. Al contrario, ellos buscan cómo hacerse daño y destruirse mutuamente, y asustarse, quizá, hasta la muerte. El Tambor Mayor toma a María a la fuerza, sin seducirla. Luego de haber tratado de resistirse, se deja caer en sus brazos diciendo esta frase, decepcionada: «¡Para mí todo es lo mismo!» En cuanto a la pareja María/Wozzeck, le es totalmente imposible existir. Cada uno de ellos arrastra una gran miseria moral y material. María es parte de esas mujeres que nunca consiguen una oportunidad, que nunca tienen escogimiento en la vida. Su padre mismo, cuando tenía 16 años, «trató de forzarla». Sin embargo, ella quiere vivir –«yo poseo una boca tan roja como esas grandes damas»[204]–, pero «ella

sabe que no lo logrará»[205]: «¡Yo soy una mujer pobre!»[206]. Al igual que Wozzeck a menudo cae en el desaliento: «¡No puedo más!» Como él, ella grita: «¡Ah, nosotros los pobres!»[207], sobre una música que literalmente da la impresión de derrumbarse. En una escena corta, al principio del tercer acto, María se siente amenazada, pero todavía quiere tener esperanza. Para darse valor, recuerda el pasaje de la Biblia, donde se dice que Jesús perdona a la mujer adúltera y tiene piedad de María Magdalena. «¡Salvador! ¡Tú que te apiadaste de ella, apiádate también de mí!»[208]. Pero la música es de una tristeza tan abrumadora que no nos hacemos ninguna ilusión con respecto a la suerte que le espera. En cuanto a la amistad, es inútil hablar de ella. El soldado Andrés es incapaz de darle a Wozzeck el más mínimo consuelo. ¡Le teme demasiado a Wozzeck! María tiene una vecina, Margarita, pero en la única escena donde las vemos juntas, asistimos a una pelea entre populacheras. El tono se vuelve vulgar. Margarita, que pretende ser honesta, dice que María es capaz de atravesar con su vista «el cuero de siete pantalones»[209]. «Ramera»[210], le grita María.

Wozzeck es un ser que grita su desespero, «como un retazo de poder en contra de los demás», dice Jean Louis Barrault, pero también es el que carga con una terrible interrogación: el del sentido de la vida. No puede soportar a los hombres y a la mujer que lo rodea, lo hacen profundamente desgraciado. El mundo se le presenta como una esfera hueca –«¡todo está hueco! ¡Una cueva!»[211]– que gira sobre sí misma y hace que los seres que encierra se arremolinen –«¡Se hunde! [...] ¡Algo se mueve aquí abajo!»[212]–; lleva los bultos sin ritmo ni razones, exactamente como podríamos imaginarlo, y las pelotitas del sonajero que el recién nacido agita en sus manos poco hábiles, los granos de arena que resbalan contra las paredes, producen un ruido que le encanta y que darían forma a los seres humanos que somos, nosotros que buscamos en vano un sentido a nuestra vida. En Wozzeck, «el músico se vuelve filósofo para encontrar frases lapidarias, esclarecedoras sobre el destino humano»[213], escribe Martial Petitjean. Así, ante la pregunta metafísica del por qué de nuestra existencia, le hace contestar a uno de los que baila en la taberna que «la Sabiduría Divina»[214] se conforma en haber creado al hombre para el bien del hombre. «[...] queridos oyentes, os digo: ¡Todo está bien! Pues, ¿de qué vivirían el campesino, el tonelero, el sastre y el médico, si Dios no hubiese creado al hombre?»[215]. De hecho, aquí estamos ante un razonamiento muy satisfactorio y que debería repetirse si no estuviese aniquilado por el sentimiento destructor de que «todo lo terrenal es vano»[216]. No sólo el mundo que nos rodea es un enigma, pero el hombre, nuestro semejante, es «un

abismo, da vértigo mirar al fondo»[217]. Para el Capitán está claro: sólo un canalla intentaría entender. Un hombre honesto no se rebela, «tampoco tiene coraje»[218]. En cuanto al Doctor, pone todas sus esperanzas en una hipotética inmortalidad. Pero Wozzeck está confrontado por dos realidades igual de terroríficas: el abismo que los otros representan para él y el que descubre en el fondo de sí mismo. La locura de Wozzeck se debe a su desgracia de ser, que fomenta su percepción del sin sentido de la existencia. La visión que él nos restituye y podemos entrever, sólo nos toca y conmueve con su terrorífica precisión si hemos logrado alcanzar un grado igual de malestar. El mundo, visto a través de sus ojos y su espíritu desorientado, le debe mucho a la «resonancia íntima»[219] que el compositor tenía de su propio universo. A finales de la Primera Guerra Mundial, podemos sentir en Austria los signos precursores de una época difícil y perturbada. Se instala una amplia atmósfera de crisis por el contragolpe de la República de Weimar. La impresión angustiosa de estar en una situación de gran peligro no cesa hasta que un dictador insensato decreta que «algunos artistas modernos son decadentes» y que hay que prohibirles expresarse, pero lo más agotador en Wozzeck y, más adelante, en Lulú, es que Al-ban Berg nos hace vivir en un mundo sin amor.

Una impresión general de locura, de aberración mental, como le dice el Doctor a Wozzeck, se desprende de todos los personajes masculinos de Alban Berg. Las locas del bel canto le han dejado ahora el lugar a los hombres. Todos sus héroes, porque tienen una actitud suicida, corren por el mundo «como una flecha»[220], desencadenan catástrofes, «lastimarías a quien te quisiera detener»[221]. Pero las mujeres que reciban el nombre de Lulú o María, tratarán de escapar de esta tormenta, porque ellas fundamentalmente tienen ganas de vivir. Luchan con todas sus fuerzas hasta el final, aunque las matan, ya que ellos mismos no son capaces de seguir viviendo.

En Lulú, Alban Berg nos muestra toda su miseria, prosigue con su espantosa radiografía y su despiadado esbozo de la mentalidad masculina. En el caso de la heroína, hemos visto que obraba como reveladora de la psicología de los hombres que la rodeaban. En efecto, ¿qué nos dice ella del Profesor, el Pintor, Rodrigo, el Príncipe, el Liceísta y, sobre todo, de Schön, Alwa y Schigolch? Ya es significativo que Alban Berg haga evolucionar, alrededor de esta mujer, al

eterno gorrón, a un mendigo, un alcahuete, un liceísta irresponsable y estúpido, un maníaco depresivo, un despistado, un chantajista, un ladrón y, para terminar, a un asesino. El mendigo, Schigolch, es el único personaje y, en mi opinión el más importante, porque llama a Lulú por su verdadero nombre; ella se lo dice con tristeza: «Desde que era pequeña nadie me ha llamado Lulú»[222]. Es cierto que se ha acostado con ella, pero es el único que siente verdadera ternura hacia ella y comparten una verdadera complicidad. En la medida en que se parecen y es, como ella, antisocial, marginal, él es en cierta forma su padre y el único hombre finalmente simpático de toda la obra, a pesar de su lado aprovechador, su dejadez y su egoísmo. Schön hace su entrada en la ópera interrumpiendo la conversación entre Schigolch y Lulú, lo que hace que éste último quedé rápidamente eclipsado. He aquí finalmente a Lulú frente al único hombre que ella siempre ha amado y amará. Hay que oír lo que le dice y cómo lo dice: «Si pertenezco a un hombre en este mundo, es a ti. Sin ti, yo estaría… no quiero ni pensarlo. Tú me tomaste la mano y me guiaste, tú me alimentaste y me vestiste desde el día en que traté de robarte el reloj. ¿Crees que puedo olvidarlo? ¿Quién en todo el mundo, aparte de ti, ha hecho algo por mí?»[223] Es más que una declaración de amor, es una definición del amor. Del amor agradecido, porque él le abrió las puertas de la vida, amor filial, porque en la situación de Lulú y de Schön, no podía ser de otra manera. Pero sobre todo del amor sencillo. Una vez obligada a matarlo, ella precisará: «Él es el único hombre al que he amado»[224]. Pero Schön no quiere saber nada más de Lulú. No quiere saber de ella, le molesta desde todo punto de vista. Los amores de Schön y Lulú empiezan mucho antes del comienzo de la ópera. Él la conoce cuando ella tiene doce años. Se vuelve loco por ella. Por lo tanto, viven sucesivamente el incesto y el adulterio de modo permanente, ya que, por culpa de él, ella engaña a todos los hombres con quien la casa. Ésta es la primera razón por la que quiere salir de ella. Lulú es para Schön un reproche viviente. Quiere que ella cargue su terrible sentimiento de culpa: es incapaz de asumirlo solo. Se lo reprocha constantemente. Lo que él detesta en ella es a sí mismo. Es haberla amado, haberla deseado, pero sobre todo desearla todavía. Es su propia sexualidad, la de él, la de Schön, lo que le causa horror. Además, ha llegado a un período de su vida en que desea una posición social, un verdadero reconocimiento por parte de los demás. Pero, paradójicamente, la sociedad en la que tan arduamente él desea conseguir un puesto, es una sociedad podrida hasta la médula, al ser Lulú un producto en carne y hueso de esta sociedad, él no la soporta y no se soporta a sí mismo. A Schön se le está acabando la cuerda. Lulú se lo dirá: «La verdad es que tú no te casaste conmigo [...] fui yo quien me casé contigo»[225]. Para decirlo de otra forma, yo estoy viva pero tú estás muerto. Y es a un hombre muerto al

que ella le dispara al final de la primera escena del segundo acto. También es por ello que Lulú, en la famosa escena donde hace que Schön le escriba la carta de ruptura a la señorita Charlotte Marie-Adelaide von Zarnikow, lo logra con tanta facilidad. Veamos más de cerca esta escena de ruptura. Las escenas de ruptura son siempre fascinantes de analizar, porque cada uno se libera y grita su verdad. «¡Mi prometida quiere verte!», dice Schön, «¡te ordeno que bailes para mi prometida!»[226]. No sólo quiere humillarla, sino también destruirla. Le hace entender que ella no es sino una bailarina, un animal, carne fresca, sexo. ¡No lo olvide! Sin embargo, es la que a su vez le hace sentir cuánto existe. Además, es un ser humano coherente, pues ella, si Schön lo ha olvidado, no sólo sabe todo lo que le debe: «¡Oh, sé muy bien lo que hubiera sido de mí, si no te hubiera tenido como protector!»[227], y ella tiene el valor de contestarle cuando él le pregunta: «¿Crees que has cambiado desde entonces?»; «¡Gracias a dios, no!»[228]. Schön es el débil, el incoherente. Al punto que balbucea: «Dime por el amor del cielo lo que debo hacer»[229], y más adelante: «Marcharme, marcharme... ¿A dónde ir? ¿Con mi prometida? ¿A mi casa? ¡Quisiera poder quitarme el mundo de encima!»[230]. Por lo tanto, la vida se le vuelve insoportable y su mayor deseo es acabar con ella. ¡Entonces que no se acuse a Lulú!

Mientras tanto, Alwa, el hijo de Schön, hace su entrada en escena, luego del descubrimiento del cuerpo del Pintor, que se ha suicidado. Es uno de los hombres más decepcionantes de la ópera, porque en él opera un cambio tan radical como desesperante. Con severidad le dice a su padre: «¡Si cuando murió mi madre hubieras tratado a esa muchacha decentemente!...»[231]. Luego, jactándose, le dice a Lulú: «¡Cuando mi madre murió fui a ver a mi padre y le dije que tenía que casarse contigo o nos batiríamos en duelo!»[232]. Lo que nos habría dado esperanzas, ¡y a Lulú también!, es que Alwa –al menos él– se hubiese portado del modo correcto. Pero no. Sin embargo, él comprende que la única oportunidad de Lulú reside en el amor incondicional que ella siente por Schön. La entrega a la policía después de la muerte de éste, sin mover un dedo para evitar que vaya a prisión. Lulú grita: «¡No, Alwa! Eso no, eso no… ¡yo haré todo lo que tú quieras!»[233]. Cuando ella sale de prisión, él se lanza literalmente sobre ella «puesto que él también está hecho de carne y hueso»[234]. ¡Como si eso le perdonara todo a él y nada a ella! Y, sin embargo, ella precisa: «Yo maté a tu padre»[235]. Fiel a su promesa, ella se ocupará de él, hasta que lo asesina un cliente de Lulú con un garrote, como un perro, en el último acto. Rodrigo, el atleta, es un traidor, un chantajista, un asesino, un cretino, un cerdo. Una caricatura de lo

abominable en todas sus formas. El liceísta es un adolescente estúpido, un estafador. El Marqués hace trata de blancas, llevando a «más de una mujer a su vocación natural»[236], como dice él. Decir que todos los hombres en Lulú son espantosos, es quedarse corto. Carecen de nobleza. Podemos preguntarnos si el pesimismo absoluto de Alban Berg con respecto a las relaciones entre hombres y mujeres es lo que lo llevó a hacer de la condesa Geschwitz, el único ser que quiere a Lulú incondicionalmente, a quien, por cierto, Lulú no quiere…

¿Qué contiene este barro que Lulú la Salvaje desentierra y expone delante de nosotros en esta ópera? De alguna manera, ella denuncia una sociedad fabricada, segregada para uso exclusivo de los hombres, en la que sólo cuenta el dinero y el estatus social. Lulú revela esta hipocresía. Demuestra que en esa sociedad no se puede vivir por lo pervertida que es, simplemente porque los hombres no son capaces de dominarla. Se sienten excedidos por ella, y del dinero dicen: «¡Sí, no se explica de dónde viene tanto dinero!»[237], y «mejor no pensarlo»[238]. Más adelante, cuando han perdido todo por la caída de la bolsa: «Sí, es muy extraño. ¿Adónde ha ido todo el dinero?»[239]. En cuanto a las mujeres, consecuencia directa de esta actitud, son las presas de los hombres. Objetos que se compran o venden, algunas veces muy costosos –Schön le dice al Pintor: «Usted se ha casado con medio millón de marcos»[240]–, como animales. Y el amor... la visión que ellos tienen de éste cabe en una sola frase, aunque en dos partes: «¡Ya eres mía!»[241], pero «me siento como perdido en este mundo»[242]. Los hombres en Lulú no saldrán de un círculo de seducción, pecado y fatalidad. Como dice Alwa en la última escena de la ópera: «¿Quién no se detiene ante esos labios, con su promesa de placer? [...] ¿Ante ese cuerpo, blanco y rosado, de fruta madura? Quién no dude de su fe burguesa, ¡que tire la primera piedra!» He aquí por qué, seductora y físicamente atractiva, Lulú no puede ser otra cosa sino un demonio. La acusan a ella de la falta de sentido moral y de voluntad de ellos. ¡Ah, qué fácil es culpar a la mujer fatal, a la devoradora de hombres! Y, sin embargo, «ella es el amor», como dice Schigolch de Lulú. Pero ella, sólo pedía ser amada tal y como era. Sin hacerle preguntas, Lohengrin se lo pide a Elsa y nos maravillamos de que él sea capaz de exigirle tal prueba de amor. De Lulú, que después de todo pide la misma cosa, ¡hemos hecho de ella una ramera!

El destino, que siempre se burla de los hombres, que los manipula sin ellos

saberlo, parece imponerse como tema de reflexión en los compositores del siglo XX, con una agudeza novedosa. Después de Wozzeck, resulta interesante encontrar este tema en Edipo Rey (1926) de Igor Stravinsky. Es una obra extraña y fuerte, una especie de ópera-oratorio con personajes hieráticos, quienes, bajo una rigurosa frialdad en sus actitudes, esconden el tormento que los consume. Jean Cocteau, inspirado en Sófocles, escribió el libreto, y Stravinsky tuvo la genial idea de hacerlo traducir al latín. Cómo expresar mejor que el destino no está hecho para ser comprendido por los hombres a no ser que se utilice un idioma que nos sea doblemente extraño: por un lado, es una lengua muerta y por otro, la cantan de una manera que es imposible entenderla. «Fórmulas anónimas y anodinas», escribe Igor Stravinsky, vaciadas «en un molde inmutable»[243].

Es difícil saber por qué Inglaterra es una nación tan pobre en compositores, siendo los ingleses tan músicos. Pero debemos constatar que desde la muerte de Henry Purcell en 1695 hasta finales del siglo XIX, ninguna gran obra nos ha llegado del otro lado del Canal de la Mancha. Los ingleses no hacen nada como los demás. Cuando podíamos preguntarnos, como ha escrito Dominique Jameux, si «después de Berg [...] será indispensable [...] seguir componiendo óperas»[244], justo en ese momento Benjamin Britten escribe trece óperas, y entre ellas Peter Grimes en 1945 –fecha histórica para la ópera inglesa y para la historia de la ópera–, otro héroe masculino.

La ópera empieza con un prólogo en forma de juicio, en el que el héroe, Peter Grimes, es el acusado. El Forense declara accidental la muerte de su joven aprendiz durante una tempestad violenta, aunque murió «en circunstancias accidentales, y ésta es la clase de cosas que la gente no olvida»[245], ese juicio tiene consecuencias tan duras que la vida de Peter Grimes se trastornará irremediablemente. Cuando sube el telón en el primer acto, a partir de ese momento, será señalado y sobre él reinará la duda y el oprobio. La ópera trata sobre la larga batalla de Peter Grimes con la gente de su aldea, la desgarradora historia de un hombre mal querido, rechazado por los suyos e incapaz de aceptar la mano caritativa que le tiende el amigo comprensivo, la mujer cariñosa, como nos cuenta Benjamin Britten. La acción se desarrolla con un crescendo de escenas cada vez más dolorosas, en un pequeño puerto de pescadores de Suffolk. La vida que lleva Peter Grimes y los habitantes de la aldea es áspera y, a

menudo, penosa, al ritmo de las mareas. Las frecuentes intemperies marcadas por la rutina ordinaria, el oficio del domingo por la mañana y el baile de los días de fiesta en las tabernas. Después del juicio, la vida vuelve a tomar su curso, pero Peter ya no cuenta con la ayuda de sus conciudadanos, ni siquiera para ayudarlo a tirar de su barco. Boles, un pescador como él, deja entender que una «sociedad respetable [debe rechazar a] esta alma perdida»[246]. Además, le dice a Balstrode, un capitán retirado, que no es de la misma opinión, quien «protege el pecado, comparte el desprecio de la gente»[247]. Del mismo modo, Hobson pretende que su carruaje está lleno para no ir al asilo a buscar al nuevo aprendiz que Grimes ha escogido. Una alterada discusión empieza entre Hobson y Keene, el farmaceuta: «Alguien tiene que hacer el trabajo»[248]. Finalmente, la maestra de escuela, Ellen Orford, pone fin a la pelea cuando dice que ella está dispuesta a ocuparse personalmente del joven pasajero. Con ésto, ella se gana el sarcasmo de los aldeanos: «¿Qué? ¿Y ser la mensajera de Grimes? [...] ¿Tú?»[249], y se vuelven rápidamente hostiles: «Al prestarle ayuda a Peter Grimes [...] acabarás siendo tan culpable como él»[250]. Ellen y Balstrode son los únicos amigos con los que cuenta Peter Grimes. Intentarán ayudarlo con todas sus fuerzas, aconsejarlo, porque han entendido que: «Quien siente su orgullo tan humillado / no encuentra una esquina / en la que poder esconderse, / ¡ni siquiera cuando duerme!»[251].

Una tempestad, parecida a la que retumba en los corazones, llega y pone fin a esta escena. Balstrode se queda solo con Grimes. Aprovecha para aconsejarle que deje el pueblo y entre en la marina mercante. Pero la desgracia de Peter Grimes es querer vivir con esa gente a toda costa. «¿Por qué?», insiste Balstrode, ya que todo el mundo le es hostil. Peter, con una voz desolada y desgarrada, le contesta que le es imposible vivir desligado de sus raíces, «la campiña que nos rodea, las playas y la arena… calles… el viento…»[252], y algunas veces por «la amabilidad leída en una simple mirada»[253]. Aunque nadie puede callar las habladurías, las historias, Balstrode admite que el niño probablemente, debilitado por el asilo, no pudo soportar las difíciles condiciones de la vida en el mar. De este modo, da con el punto débil de Peter. La gente del pueblo nunca le dio el beneficio de la duda por la falta cometida, que él mismo no sabe si ha cometido… La música se vuelve rápidamente dolorosa. Grimes evoca lo que para él fue ese «día maléfico»[254] y su voz se quiebra con estas palabras: yo estaba solo, ¡solo!, ¡solo! ¡solo![255]. Desde este trágico suceso, lo devora una sed poco razonable, inextinguible, de lograr más que los demás, y «volverse un rico comerciante»[256]. Y clama con fervor: «¡Me casaré con Ellen!»[257]. «Hombre, ve y

pídeselo ahora, no es necesario que seas rico para que ella te acepte»[258]. Lo que desencadena en Grimes una explosión de furia: «¡No, no quiero que me acepte por lástima!»[259]. Este ataque de rabia rompe de inmediato el diálogo entre estos dos hombres. El sufrimiento de Grimes se convierte en un desespero tal que él evoca por primera vez la posibilidad de «un puerto que pueda protegernos de los terrores y tragedias»[260]. El mar, un reposo para siempre…

En la taberna Sanglier, es el final del día. Algunos se han acercado para calentarse. Otros, a beber un vaso de ron y bromear con las prostitutas, púdicamente apodadas las sobrinas de la patrona, y ella misma responde al dulce nombre de Auntie (muy bien expresado en español como Tiíta[261]). La señora Sedley, la lengua más viperina del pueblo, esperaba a Ned Keene, que le traería unas píldoras de láudano para tratar sus insomnios. Constata, afectada y acompañada por una música humorística, que «éste no es un lugar para mí»[262]. Grimes abre la puerta bruscamente y la tempestad penetra en el bar lleno de humo. En medio de la gente, cuando están ya más o menos alegres, canta con una voz muy dulce, como en un sueño, el otro mundo que ha visto, un mundo luminoso, donde «la Osa Mayor y las Pléyades [...] dibujan las nubes de la desgracia humana»[263], lo que podría ser «la señal escrita hacia un destino amistoso»[264]. Peter Grimes es también poeta y, por ende, molesta, percibe lo que otros no pueden imaginar. Termina terriblemente triste: «¿Quién? ¿Quién puede cambiar el curso de las estrellas para volver al principio y comenzar de nuevo?»[265]. Había venido a esperar a su nuevo ayudante, él, que «no se ocupa de los hombres, sino de matar niños», como Boles aprovecha para decir. En ese momento, aparece el pequeño acompañado por Ellen, que quisiera, al menos, calentarlo antes de que se vaya con Grimes. Pero éste no le da tiempo y se lo lleva rápidamente. Los otros se ríen en cuanto cierra la puerta.

Es domingo y el sol brilla. Los aldeanos están en la iglesia para oír el oficio, pero Ellen prefiere quedarse en la plaza y conversar con el nuevo aprendiz de Peter Grimes. Intenta decirle cuánto espera que con él los tres vayan a empezar «un nuevo camino»[266]. Pero John –es su nombre– permanece extrañamente silencioso. Ellen se inquieta: «¿John qué tratas de esconder?»[267]. Él se lleva la mano al cuello y horrorizada ella descubre la marca de un golpe. La desgracia no los ha abandonado ni por un segundo, aunque sea terrible decirlo: Peter no se ha

desecho de su brutalidad. Del interior de la iglesia nos llegan los cantos de los salmos que marcan toda esta escena, dándole una dimensión patética. El contraste entre las palabras dirigidas al Señor es grande: «¡Alabadle y glorificadle por siempre!»[268], y la atroz realidad. «Niño», le dice, «has descubierto cómo la vida y la tortura son la misma cosa…» En ese momento, aparece Peter. Quiere que John lo siga de inmediato, pues ha visto un banco de peces. «Es domingo, su día de descanso», protesta Ellen, «este trabajo implacable [...] ¿qué propósito, qué futuro tiene?»[269]. Peter Grimes de nuevo le expone su imposible sueño: «Este trabajo nos comprará una casa y el respeto de todos. Nos librará de los que sonríen y cuchichean a nuestro paso. ¡Créeme, seremos libres!»[270]. Ellen no puede esconder más sus temores. Expone sus dudas y Grimes no puede soportarlo: el moratón que ha descubierto en el cuello del niño, un trabajo demasiado penoso para un ser tan joven. «Peter, ¿hicimos bien en los que planeamos hacer?» Él estalla: «¿Equivocados por planificar? / ¿Equivocados por intentar? / ¿Equivocados por vivir? / ¿Equivocados por luchar? / ¿Equivocados por tener esperanza?»[271]. «Entonces», dice gritando, «el pueblo de nuevo tiene razón»[272]. «Peter», dice Ellen antes de levantarle la mano y darle una bofetada, «usted no podrá comprar su paz ni con todos los peces del mar»[273]. Entendamos bien este espantoso gesto de Peter: es una respuesta al desespero por el desespero[274]. Ellen también le dice: «Hemos fracasado, fracasado»[275]. La gente sale de la iglesia, invade la plaza y tres de ellos, que han asistido a esta penosa escena detrás de sus ventanas, cuentan como «Grimes ha vuelto a empezar»[276]. Algunos, como la Tía y Balstrode, tratan de calmar los ánimos, pero la indignación triunfa porque «el pueblo tiene principios»[277]. A Ellen, que regresa en lágrimas, intentan explicarle que es inútil tratar de «curar almas enfermas... usted sueña»[278]. Incluso la amenazan porque ella «¡lo ayudó en sus crueles juegos!»[279]. El Rector es el menos intransigente, tiene una visión maniqueísta de la vida: «La intención era buena, / Pero vuestras almas estaban oscuras»[280].

Él se une al cortejo, acompañado de una música amenazante y entrecortada como una marcha, para sorprender al sospechoso en su choza. Benjamin Britten ha puesto al final de esta horrible escena, un magnífico cuarteto femenino, formado por Ellen, la Tía y las dos Sobrinas. Sin duda, ésto está destinado a animarnos el corazón; ese canto exalta el amor de las mujeres y es el consuelo que necesitan los hombres para poder, día a día, seguir viviendo. La música, como una tierna canción de cuna, las envuelve a las cuatro con su aliento y

comprensión. Sí, el amor de los hombres es «un amargo tesoro»[281]. La última escena de este acto está precedida por un interludio extraño y misterioso, semejante a la personalidad de Grimes, que se desdobla peligrosamente. Semejante también a los inquietantes hechos de los que seremos testigos. Grimes y el chico están solos en la choza, un barco invertido que les sirve de casa. Peter sueña, como siempre, con ese fabuloso banco de peces que le permitirá empezar de cero, y tener dinero «para detener las habladurías»[282] del pueblo. Su discurso tambalea entre la realidad y el sueño, la fiebre y la serenidad: «En sueños me he construido un hogar agradable [...] / donde no haya más miedos o tempestades [...] / en mis oídos gritándome que no hay / una piedra en toda la tierra donde yo pueda / construir un hogar y vivir en paz»[283].

La música se vuelve tierna y apacible, luego agresiva y angustiosa. Mientras que le ordena al chico, que está aterrado y mudo, salir de la cabaña que está suspendida encima del acantilado, a lo lejos se oye el murmullo de los aldeanos que se acercan. Y es el grito del chico al caer, lo que rompe el silencio de la noche. Peter sale precipitadamente. Cuando el Rector, Boles y los demás entran en la casa para constatar que todo está tranquilo, que «nos encontramos una cabaña ordenada y vacía»[284], y ya es hora de pedirle a las mujeres que no se inmiscuyan en las vidas privadas. Un solo de alto subraya este final misterioso que Britten deseó fuese de una ambigüedad total.

Nos encontramos de nuevo en la taberna Sanglier; allí reina siempre una atmósfera de humo y aromas de ponche. Le repiten a las Sobrinas las mismas bromas referente a los servicios que ellas proveen. La señora Sedley, en la que todavía existe una duda que guarda con deleite –«el crimen, mi pasatiempo favorito»[285]–, pretende tener pruebas irrefutables. «Es más que una sospecha, es un hecho»[286]. Pero, esta vez, todos la mandan al diablo y una música juguetona acompaña de una manera burlona sus palabras. Lamentablemente, Ellen regresa de la playa y tiene en sus manos el jersey del chico, sobre el que había bordado un ancla. Esta vez, está totalmente desesperanzada. Hubiera dejado que las cosas siguieran su curso si Balstrode no hubiera logrado convencerla: cuando todo está perdido todavía se puede ayudar a un hombre que se hunde, «tenemos ese poder [...] no podemos volverle la espalda. Cuando la fatalidad rompe un corazón, todos los corazones se rompen»[287]. Hacen bien, pues la horrible señora Sedley ha

logrado que los aldeanos organicen una verdadera casería de hombres. El barco de Grimes está en el puerto, pero nadie ha visto al aprendiz. Ellen y Balstrode encuentran a Peter Grimes en un estado deplorable. No puede más, está al borde de la locura y el delirio. De las frases incoherentes entendemos que sus aprendices «han muerto de este modo»[288], que él busca su hogar «en la profundidad del agua. El agua se beberá todas mis penas»[289], que «las habladurías se dicen en voz alta, todo ha sido dicho [...] Al diablo con vuestra piedad [...] ¡Que Dios se apiade de vosotros!»[290] Con mucha dulzura y ternura, sus dos amigos lo ayudan a desaparecer[291], lo empujan hacia la muerte, no hay otra solución para él. Quien no haya asistido a esta atroz escena, la penúltima de la ópera, en la que la orquesta se calla, como si tampoco fuese ya de ningún socorro, no puede saber con qué poder la ópera logra describir el horror de la soledad humana. Una vez más, a pesar del hundimiento del héroe en el universo infinito del mar, de la muerte – no podemos dejar de pensar en Wozzeck– la vida, que no lo quiso, retoma sus leyes. En el pueblo, los aldeanos están listos, una vez pasada la tormenta, para retomar el hilo de sus monótonas vidas que, por un momento, fueron perturbadas; «Hay un barco hundiéndose»[292], dice Swallow, pero nadie le presta atención.

Peter Grimes conoció el triunfo en 1945 cuando se presentó en el teatro Sadler's Wells en Londres. Más allá de su originalidad y belleza intrínseca, esta obra pone a la luz la evolución y los progresos fulgurantes de la ópera de principios del siglo XX. Lo que, antiguamente, los compositores relataban en tres largos actos, ahora lo dicen en cortas escenas, utilizando la música con fines explicativos que antes no tenía. En Peter Grimes, la música acompasa la acción y la amplifica martillando algunas frases del libreto, lo que permite una inmediata comprensión del texto y describe el desarrollo del drama en el alma atormentada de Grimes. Entre cada escena, los interludios son magníficas sinfonías, cuya intensidad dramática va creciendo y le dan a la ópera una continuidad y densidad extraordinaria; cuentan, a su manera, la vida de un puerto de pescadores, las lluvias, las borrascas de viento, las tempestades, así como la tranquilidad de un nuevo amanecer que puede ser portador de esperanza. La música es el cielo cambiante, en momentos claro y en otros luminoso, oscuro y amenazante, es el mar con su incesante vaivén, su sucesión de calma y tempestad, como la de toda una vida. El elemento que, algunas veces, nos sumerge y nos aplasta. La música que acompaña el canto de Peter Grimes a lo largo de su calvario, de sus sueños imposibles y de su loca

esperanza de vivir es profundamente lírica. Pero se vuelve amenazante cuando se convierte en la voz de la aldea y sus habitantes, cuando representa esta implacable y asesina opinión pública. Benjamin Britten sabe evocar en algunos compases los detalles secundarios, psicológicos y anecdóticos. De este modo, al acelerar el movimiento, puede contentarse con los eventos esenciales de la vida de su héroe. Este procedimiento, extremadamente eficaz, es lo que le permite evocar toda una vida, y no un único episodio decisivo. De ésto podemos estar seguros, para Peter Grimes no había otra salida que el suicidio.

En apariencia, la historia que cuenta Peter Grimes es una historia simple, pero esta simplicidad da lugar a innumerables preguntas. La crueldad del hombre hacia el hombre y cómo nace la crueldad de los aldeanos hacia un marinero solitario. ¿Por qué Peter Grimes no es querido? Primero, porque él es su propia víctima. Víctima de su carácter sombrío, frustrado, brutal, víctima de la soledad que enfría su corazón, que lo vuelve insensible hacia los demás y lo separa de ellos irremediablemente. Su amor violento por el mar prueba cuán solo está, separado de la sociedad en la que vive. Pero el terrible prólogo al que asistimos quiebra para siempre su vida. Este juicio doloroso, confuso y agotador desarrolla un sentimiento profundo de injusticia hacia él. No se repondrá nunca más de esta herida que lo ha convertido en el hombre que vemos a lo largo de la ópera. «Son las habladurías y las calumnias», se defiende, pero la voz del público cubre la suya y la música lo ahoga. Por lo tanto, él librará una batalla imposible frente a los aldeanos, puesto que sabe que nunca más le creerán. A partir de ahora, obsesionado por la idea de que no poder volver a empezar una vida, ni poner el destino en cero, se doblega bajo el peso de la fatalidad, que le hace decir «lo que está hecho, está hecho de por vida»[293]. Esta frase siempre vuelve como un leitmotiv funesto en su discurso. A pesar de sus sueños y sus simples deseos: «En sueños he construido un agradable hogar [...] / un jardín de frutas, niños jugando en la playa / Un bonito umbral pintado de blanco y el amor de una / mujer»[294].

Él sucumbirá a la desgracia que lo lleva a la locura, ¿acaso puede uno vivir sin el manto reparador de la ternura humana, se puede vivir cuando todo el mundo se aparta de uno? Debemos interrogarnos sobre la brutalidad y crueldad de Peter Grimes. En efecto, hay muchas cosas que reprocharle a este marino solitario, y

es difícil pedirle a los aldeanos un sentimiento de simpatía hacia un hombre como él. ¿Por qué esas explosiones de rabia contra Ellen Orford que lo ama, contra Balstrode que se muestra tan comprensivo y quiere ayudarlo? ¿Por qué esa dureza con el chico? Por desgracia, sabemos – numerosos estudios han tratado de explicarlo– que un comportamiento brutal hacia un niño es la repetición inconsciente de un acto sufrido desde la más tierna infancia. Los niños mártires son los hijos de padres que, a su vez, fueron martirizados. E. Sackwille-West tiene razón al escribir que Grimes reencuentra en su aprendiz al niño sufrido, «inocente como él mismo fue»[295]. Por haber sido malquerido, Peter Grimes malquiere. Su dolor engendra desgracia y agresividad. Es lo que le da al héroe su verdadera dimensión: la de incomprendido.

Si Ellen y Balstrode hacen lo posible para ayudar a Peter Grimes, para la gente de la aldea no es igual. La otra «verdadera protagonista de esta ópera es la pequeña sociedad frente a la que Grimes se alza como un individuo»[296]. Hay que admirar la habilidad y ciencia con la que Benjamin Britten describe aquí al grupo de los aldeanos. No es una masa compacta y uniforme, está formada por varios individuos que se vuelven uno, cuando tratan de tumbar y quebrar al hombre solitario. Ellen y Balstrode saben perdonar. Pueden ayudar y comprender a Peter Grimes, porque reaccionan como individuos. Pero no se puede esperar semejante indulgencia de parte de hombres y mujeres encerrados en una comunidad. Los seres humanos conceden, difícilmente, quizá nunca, el olvido y el perdón cuando no actúan solos; como si su dureza y su maldad se acrecentarán.

«Quien se aparta de los demás, / es víctima de su orgullo / El que nos desprecie, lo destruimos»[297], cantan los aldeanos con una voz fuerte. Hoy en día, la masa parece haber reemplazado lo que en la antigüedad se llamaba el fatum. Como él, cuando se pone en marcha se vuelve ciega. Ciega e implacable. Antiguamente, el hombre rebelde se alzaba ante los dioses. Hoy en día, se alza en contra de la sociedad y la comunidad de los hombres. Para Peter Grimes, que lucha y se debate contra la corriente de la opinión pública, no hay esperanzas porque las fuerzas no son iguales. El mar, que se lo tragará, es cruel como la malevolencia humana. El peso de la balanza no se inclina nunca en favor de personas como Peter Grimes. Nadie puede o quiere reconocer que él inspira horror. Él es un

inocente condenado por una comunidad que, en realidad, no es mala sino simplemente humana.

Peter Grimes no puede permitirse abandonar la pelea, ya que ninguna otra vida le parece factible. No acepta que se le prohíba el derecho a vivir donde nació, en su hogar. «Yo soy de aquí, mis raíces están aquí»[298]. Él sabe por instinto que una parte de sí mismo está hecha de paisajes familiares para su cuerpo y alma: el mar, el viento, las rocas, como también «las expresiones duras de los aldeanos» en las que, algunas veces, lee dulzura «en una simple mirada»[299]. Sabe que, separado de sus raíces, se sentirá como un hombre muerto. Él quiere vivir con los suyos. Esa fragilidad no es propia de Peter Grimes. Enraizado en el corazón de todo hombre, persiste el deseo de hacerse querer, de hacerse reconocer por los seres queridos. «Yo pienso que no hay un solo hombre en el mundo que no aspire a ser comprendido por sus semejantes»[300], dice John Vickers, uno de los grandes intérpretes de Peter Grimes. Ese sentimiento es lo que impulsa al artista –a su manera Peter Grimes es uno de ellos: «Tengo visiones apasionadas. / Me llaman soñador, / Se ríen de mis sueños / y de mis ambiciones»[301]–, y es probable que también a todos los hombres a superarse. Pero la herida permanece a menudo incurable, ya que, en la mayoría de tiempo, estos seres queridos han desaparecido.

En esta obra, los aldeanos se reúnen bajo el nombre de comunidad. Esto no es extraño. Benjamin Britten es un compositor inglés y la noción de comunidad es específica de los países nórdicos y sajones, y tiene una gran importancia en la vida de los hombres y mujeres; de este modo, el proscrito, el desterrado, es un tema que se toca a menudo en la literatura y el cine. Allí aprendemos que vivir en una comunidad puede ser una suerte envidiable, pero hay que aceptar que hay que pagar una fianza para ser reconocido y admitido como uno de ellos. ¡Ay de quien se aparte de eso!: «Al que nos desprecie, lo destruiremos»[302], canta el coro en Peter Grimes. ¡Ay de quien sea diferente! Al igual que su héroe, Benjamin Britten se aparta de la comunidad, porque es un artista y lo que le otorga tanta fuerza a su obra es que es totalmente autobiográfica. Esto ocurre por partida doble: el autor del poema El Burgo, en el que se inspiraron el compositor y su libretista Montagu Slater, se llamaba George Crabbe. Era un escritor, «un esteta que no tenía los medios para desperdiciar ni el pescado ni las redes… era el

blanco del ostracismo del pueblo y no encontraba ningún promotor para sus escritos... nunca lo aceptaron»[303]. Hablar de homosexualidad, a propósito de Peter Grimes, es «imponer una visión reducida del personaje»[304]. Sin embargo, Benjamin Britten era homosexual. Es fácil imaginar las habladurías y las historias que debía provocar su relación con el cantante Peter Pears, en un país donde una década antes, un artista tan célebre como Oscar Wilde había pasado más de un año en prisión por la misma razón. Además de esta primera singularidad, Benjamin Britten tenía otra que no ayudaba a mejorar su situación en la comunidad inglesa: era un pacifista convencido. Por eso, abandonó su país con su compañero en 1930, para vivir en los Estados Unidos hasta 1943. En California, descubre los poemas de George Crabbe y, de inmediato, siente una «nostalgia tal por Suffolk»[305] que empieza junto a Peter Pears el argumento de Peter Grimes. Al llegar a Inglaterra, le encarga el libreto a Montagu Slater y escribe la música en siete meses. La obra la termina en febrero de 1945. Luego del inmenso éxito que tiene la ópera, se instala en la pequeña aldea de Aldeburgh; allí donde vivió George Crabbe y donde se supone se desarrolla la acción de Peter Grimes. Allí lleva una vida de intenso trabajo y se convierte en un compositor fecundo, pero sigue siendo un ser solitario, que evita, en lo posible, la vida mundana y oficial que no le interesa. «Ellos se burlan de mis sueños y de mi ambición, pero yo me los ganaré para mi causa», dice su infeliz héroe. Lo mismo que le ocurrió al compositor admirado, alabado, celebrado: para el coronamiento de Isabel II en 1953 le encargan una ópera. Fue Gloriana, cuya heroína no podía ser otra que la ilustre predecesora de la soberana: La Gran Isabel. «Sofocando los rumores en las gargantas»[306], él rehabilita a George Crabbe, a Peter Grimes y a sí mismo. ¡Si la vida no es una novela, algunas veces es mejor que una ópera!

La profunda originalidad de Benjamin Britten como artista sobrepasa, con diferencia, la historia de su vida. «No se discierne en él ninguna influencia directa»[307]. En plena época post-música en serie, logra ser «independiente de toda escuela y de toda religión»[308]. Mejor aún: cuando la ópera se orienta hacia temas y formas cada vez más intelectuales, elitistas, incluso herméticas, él permanece realista, sensible y poético. Por cierto, «¿es necesario progresar siempre?»[309], preguntaba Alban Berg en 1924, acercándose a lo que escribía Gluck en 1767, en el prefacio de Alceste: no le pongo precio a la novedad si no está sugerida con naturalidad por una situación y una expresión. Como sabemos, Gluck fue uno de los grandes innovadores de la historia de la ópera. «¿No

podríamos contentarnos con poner buena música al servicio de buenas obras dramáticas?», agrega Alban Berg. Sin embargo, el universo típicamente inglés de Benjamin Britten contribuye a hacer de él un músico con una diferencia que todavía confunde a los aficionados de la ópera, tanto que los alemanes y los italianos han monopolizado, en ese ámbito, sus oídos y su sensibilidad. Muy pocas de sus numerosas obras, y prácticamente ninguna de sus trece obras para escena, excepto Peter Grimes, se representan en el continente. De alguna manera, lo podemos acercar a Puccini, ya que lo que él pone en escena es la vida cotidiana, pero su estilo realista va más allá de la historia de un individuo y de un grupo de individuos, para llegar a la universalidad de la soledad y la angustia humana.

El conflicto que puede existir entre la religión y la filosofía, la teoría y la práctica, el pensador y el hombre de acción, conflicto que nunca ha dejado de interesar a Arnold Schoenberg, incluso de obsesionar, se encuentra en el fondo de su ópera Moisés y Aarón (1954). Dos formas de pensamientos contradictorios y, algunas veces, inconciliables, oponen a Moisés, el idealista, y a su hermano Aarón, el materialista. «El abismo que separa la idea de su realización»[310], este abismo es también el que existe entre el concepto que Moisés se hace de Dios, una Idea, y de Aarón, quien no puede amar lo que no se atreve a imaginar. Para expresar ese dilema, Schoenberg hace dialogar a la voz cantada con la de Aaron, metáfora perfecta de la interpretación y la voz hablada (Sprechgesang) de Moisés, es decir, un lenguaje que se niega a ser deformado o transformado. Es difícil concebir una obra con un tema tan abstracto y tan especulativo. A pesar de tener una belleza, una diversidad y, algunas veces, una innegable exuberancia, es difícil entrarle a la obra. En esta obra, Schoenberg revela ser muy exigente con el hombre y su pensamiento, exigencia que implica un elitismo verdadero. Con esta ópera, estamos cerca de alcanzar el hermetismo desalentador, semejante a la imagen del Dios severo que da la Biblia.

Antes de concluir este capítulo, donde he intentado definir quiénes eran los héroes de la ópera, me queda por constatar que son pocos los destinos masculinos sobre los que los compositores de ópera en realidad se hayan inclinado. Uno en el siglo XVIII, otro en el siglo XIX, dos en el siglo XX: son pocos. Sin embargo, a través de ellos, nos podemos hacer una idea de la manera

en que los hombres ven la vida, el amor y la muerte. Así como el lugar que el hombre ha ocupado sucesivamente en la sociedad y cómo la ha concebido. Si la dificultad de vivir, la impotencia y la morbosidad misma de los hombres, están cruelmente puestas a la luz por los compositores, existe una gran diferencia entre Don Giovanni y Falstaff, por un lado, Wozzeck y Peter Grimes, por otro. Los dos primeros están felices de vivir, seducir y retan, con una sana insolencia, a la sociedad para su beneficio y nuestra mayor alegría. Por esta razón, de estas dos obras emana una felicidad que ya no es imaginable en el siglo XX. Wozzeck y Peter Grimes comparten el triste privilegio de haber nacido en una época donde la negación del héroe y, por supuesto, de la heroína en provecho de la sociedad, engendra al mismo tiempo la imposibilidad o la prohibición de ser uno mismo y el desespero mortal. Lo que hace de un personaje un héroe, y no sólo en la ópera, es ante todo lo que lo distingue de sus contemporáneos. ¿Qué proclaman Don Giovanni y Falstaff?, ¿qué reclaman Wozzeck y Peter Grimes? Simplemente el derecho a ser individuos. Pero la sociedad, siempre abstracta, entidad sin rostro, sacrifica a los individuos sobre los altares de un culto que, de ahora en adelante, estará privado de sentidos.

Tenemos el derecho de entristecernos porque, al contrario de la heroína, el héroe en la ópera nació demasiado tarde en la imaginación de los compositores. Así, nos privan de conocer mejor a los hombres, conocer sus aspiraciones secretas y hacen de la ópera una forma de arte que desatiende lo masculino en favor de lo femenino. A menos que los dos géneros se confundan en uno y se encuentren tanto en el héroe como en la heroína…

III Tres heroínas: Carmen, Elektra, Ariadna

«Libre he vivido, quiero morir de la misma manera».

T. Ferre, en las Memorias[1] de Louise Michel

Carmen, la mujer libre

El tema de Carmen es universal, de Londres a Nueva York y, hoy en día, en Pekín, es la ópera más representada en el mundo. No nos engañemos, más que de una mujer libre trata del mito de la libertad individual: la libertad frente a las trampas que le tiende la sociedad y sus leyes; la libertad, como dimensión interior siempre cuestionada y escogida; la libertad frente al sentimiento más fascista que existe: el amor. Carmen es de Bizet, y de Bizet únicamente, como dice Charles Gaudier[2]. Ella no proviene de ninguna de las heroínas que la han precedido en la ópera, no tiene ninguna semejanza, ni siquiera lejana, con las insolentes mozartianas, las afligidas del bel canto o las redentoras wagnerianas. Esta criatura, este animal salvaje (así se hablaba de ella a finales del siglo XIX) no proviene sino de ella misma. Carmen estalla de originalidad, es su invención personal y permanente. Es cierto que el tema de Don Giovanni de Mozart es la libertad, pero no tiene la misma naturaleza: Don Giovanni reivindica la libertad con respecto a una sociedad; para ser libre hay que estar en contra, debe engañar y blasfemar. Para Carmen, la sociedad no cuenta, no está en contra ni a favor, no se posiciona en contra de algo o alguien: ella es libre. Es probable que Carmen y Don Giovanni, por ser de sexos opuestos, sean la antítesis el uno del otro, como veremos más adelante. Para ella, quizá es más fácil ser libre porque es mujer, y las mujeres para existir no necesitan de esa invención que los hombres llaman sociedad.

¿Quién es Carmen? ¿Cómo Georges Bizet, Henry Meilhac y Ludovic Halévy se las ingeniaron para contar lo que es una mujer libre, lo que supone vivir esta libertad y lo que ésta significa? ¿Quién fue el primero que tuvo la idea de buscar el tema en una novela de Prosper Merimée, presentada como un documento etnográfico sobre España y sus extraños habitantes? Fue una idea genial. No sólo encontraron un personaje, sino que fue colocado en un contexto ideal, y en un período determinante de su vida. Con todas esas condiciones, ellos supieron crear el tempo perfecto para el cumplimiento de su destino.

Durante veinte años, Carmen no fue representada en la Salle Favard, lugar de su creación. Ennoblecida, tuvo los honores del Palais Garnier y nunca dejó de ser cantada en los teatros de provincia. Esta ópera viajó a los Estados Unidos, donde Régine Crespin la hizo aclamar. Pero en mayo de 1980, encuentra de nuevo el escenario que la vio nacer, en la producción del Festival de Edimburgo. Escuchamos a Pierre Dervaux atacar la apertura que debuta con una marcha ya célebre y que se oye desde entonces en las plazas de toros de Madrid o Bayona. El telón descubre la oscuridad de una celda, donde yace Don José que recuerda y vuelve a ver a Carmen tal y como se le apareció por primera vez: embriagadora, provocadora, como el amor, con volantes rosados pálidos y claveles en su moño de andaluza. De la orquesta, emana una frase musical engatusadora, entremezclada con el leitmotiv del amor y el torero que termina con el sombrío tema de la muerte. La muerte está presente, segura, inevitable. La muerte y el destino de los que ni ella ni nosotros podremos escapar. La música se llena de luz, liviana y alegre. Los proyectores inundan la plaza, donde «cada uno viene, cada uno va». Nos encontramos en Andalucía, Sevilla, ciudad que es la quinta esencia, donde se codean pequeños burgueses, gente del pueblo, pero también soldados de una guarnición y obreras de la fábrica de tabaco. Entre ellas, hay mujeres de otra raza de las que Carmen forma parte: las gitanas. Carmen debe ser gitana, debe ser diferente. Más adelante veremos en qué consiste esta diferencia y lo que implica. La escena comienza en una tarde soleada, como todas en Sevilla: los paseantes y los soldados transitan con pereza, mientras intentan matar el tiempo. Las cigarreras de la fábrica de tabaco, además de asustar un poco a los soldados y oficiales, como al pobre José, con su conducta un poco extraña, también son mujeres temibles o, al menos, intrigantes; además, se ganan la vida. Forman un especie de clan que no es tan dócil como se desearía. En ese momento, aparece justamente Micaela, todo lo contrario de Carmen, la mujer tranquila (hay que ayudarla), la que le permite a los hombres ejercer su papel con la bendición de la que siempre vigila desde lejos: la madre. Ella le trae a José noticias de su región. Ocurre el cambio militar: la guardia saliente reemplaza a la guardia entrante y, finalmente, suena la campana: las cigarreras salen con las manos en las caderas, el cigarrillo en la boca, vestidas con faldas y camisas abiertas sobre curvas algo voluminosas, más o menos jóvenes, y cantan con claridad: «Las dulces palabras de los amantes se esfuman». Pero Carmen, a quien esperamos desde que se levanta el telón y la primera nota de la partitura, ¿por qué tarda tanto? La música corre al mismo tiempo que ella y su risa. ¡Ah! Esa risa ronca y triunfante: «¡Aquí está, aquí está la Carmencita!» Estremecimiento de placer, de deseo… «Carmen dinos, ¿cuál es el secreto del amor?, ¿qué es el amor?» «¿Cómo lo domas?; ¡Queréis saberlo,

vosotras queréis saber qué es el amor para mí como para vosotras, queréis saber cómo actúa su veneno tierno y violento y cuán difícil es resistirse!» Es cierto que uno no se le resiste, «el amor es hijo de Bohemia», dice de grupo en grupo, mientras se pasa el chal de un hombro a otro, luego se lo ata y habla del amor. Pero del amor tal y como ella lo vive, de la libertad del amor correspondido o rechazado. Así le gusta a ella, libre e indomable, lúdico: «Uno dice cosas bonitas, el otro se calla; / y es al otro a quien yo prefiero», a ella le gusta el riesgo y la dificultad: «Si tú no me amas más, yo sí te amo», la gratuidad, la paradoja: «Tú no lo esperas, él está allí / si crees que lo atrapaste, él te evita / si crees que lo evitaste, él te atrapa»..

Es fácil entender que, aunque ella sucumba, a menudo es la que decide. En efecto, por ahora ni hablar de eso, «no hay duda». Ella hace un gesto desconcertante: toma la flor de su corpiño, se acaricia suavemente el cuello, inclina la cabeza y la lanza sobre Don José, que no le presta atención. Decir que Carmen es seductora es quedarse corto: es la encarnación misma de la seducción, imprevista, inesperada, desconcertante... Todos se ríen alegres acompañados por la orquesta. Las cigarreras se retiran. De nuevo regresa la calma, la plaza queda desierta y es cuando aparece Micaela. Micaela es la mujer que José necesita y no esa bruja; su madre le aconseja que se case con ella. Hay un tierno dúo entre la joven y el soldado impuesto por las conveniencias y... por el señor director de la ópera cómica. ¿Pero qué es ese alboroto? ¿Esos empujones? ¿Esos gritos? «¡Es la Carmencita! /¡No! ¡No! ¡Es ella! / –¡Es la Manuelita!…»

Las cigarreras aparecen todas en la plaza, ante los soldados burlones: ¡una pelea de mujeres! El Teniente le ordena a José con autoridad: «Averigüe qué causa este alboroto». Las mujeres siguen tomando parte, unas por Carmen, otras por Manuela. Al fin, José regresa, seguido de dos soldados que tratan de arrastrar a Carmen. Ella se defiende, se lanza sobre las mujeres que la molestan, da patadas a diestra y siniestra, con una mechón de cabello sobre el ojo… «¿Entonces, José, quién empezó?». «No lo sé, Teniente, pero lo que sé es que la señorita Carmencita se puso a hacer cruces de San Andrés en la cara de su camarada, ¿Carmen qué tienes que decir?». «Tra-la-la-la-la-la-la-la / córtenme, quémenme, ¡no diré nada!».

¡Qué insolencia! Pero ella tiene razón de no decir nada: que ellos apliquen sus códigos, sus leyes que no son y nunca serán los de ella. Ellos piden que la conduzcan a prisión, pero es a José a quien le corresponde esta peligrosa misión. Teresa Berganza (Carmen) se acerca a Plácido Domingo (José) y, con ojos aterciopelados, voz embriagadora y picardía española, le dice: «¡Cómo me has apretado esta cuerda!» Él no resiste y empieza a aflojar la cuerda. Ella aprovecha para robarle un beso, «¡déjame escapar!», ¡el muy idiota se enoja! «Tienes que ir a prisión, es la orden». ¡Vale! En ese momento, empieza la gran comedia. La orquesta. Entona con su voz sublime de mezzo, le canta y le dice las cosas más tentadoras del mundo, lo agradable que es ir a la taberna de su amigo Lillas Pastia, beber manzanilla y bailar seguidilla. Le dice que ésto es más agradable, sobre todo cuando se hace en pareja, pero pobrecita ella que, por el momento, no tiene ningún enamorado: ¡lo ha dejado ayer! Pero llega el fin de semana, «a quien me quiera amar yo lo amaré… ¡usted llega en buen momento! » Enloquecido, la quiere hacer callar, ¿por qué hacerla callar? «No he dicho nada tan… Simplemente digo que sueño con un oficial que me ame y que a la vez yo pueda amar». Él está como embriagado… «y si él cede» –le pregunta– «¿ella cumplirá su promesa»? «Si yo te amo Carmen, ¿tú me amarás?» «¡Sí [...] y en la taberna de mi amigo Lillas Pastia bailaremos la seguidilla y beberemos manzanilla! Suéltame José y déjate llevar, en el puente yo te empujaré, déjate caer y yo huiré…» El Teniente regresa con la orden, se ponen en marcha, llegan cerca del puente, ella lo empuja, huye hacia el fondo del escenario y vuelve hacia él que está en el suelo, burlándose se levanta el vestido, descubre sus piernas envueltas en medias blancas, con un ataque de risa salta por encima de él y desaparece. A los lejos se oye, «el amor es hijo de Bohemia» y la orquesta «trepida de alegría»[3].

Ha transcurrido un mes y estamos en la taberna de Lillas Pastia. Es una noche flamenca, como le gustan a Carmen, una noche en la que ella se siente bien y feliz, donde se olvida de todo embriagada de canto y baile. El Teniente le habla pero ella no lo escucha. La bailarina le fascina, ella canta para acompañar su baile y con la espalda inclinada baila con los brazos, las muñecas y las manos. Pastia quiere que todo el mundo se marche, pretende que ya es hora: si no cumple el reglamento al pie de la letra tendrá problemas. «Vamos a dar una vuelta al teatro», propone el Teniente. «¿Carmen vienes?». «Gracias, no tengo

ganas». «¿Me guardas rencor porque hace un mes te envié a prisión?». «¿Prisión? No recuerdo haber estado en prisión». Él insiste: «Tu brigadier, que dejó que escaparas […] fue degradado y encarcelado». «¿Degradado y en prisión, José?». Pero él la tranquiliza: ayer ha salido de prisión. ¡No vale la pena armar un lío! ¿Qué se oye? «¡Viva! ¡Viva! ¡Viva, el torero! ¡Viva Escamillo!», todos se precipitan. ¿Quién es Escamillo, el torero de Granada? ¿Qué clase de hombre? Escamillo/Raimondi, soberbio con su traje corto color granate, salta sobre la tarima, donde están desde hace un rato los bailadores. ¿Qué dice? En cierto modo, lo mismo que Carmen en su Habanera[4]. Por ser torero, para él la vida es un juego, un riesgo en todo momento, un combate cuyo precio algunas veces es la muerte, pero ése es el precio de la verdadera libertad. Todos están jadeantes, excitados por este hombre que representa lo que muchos quisieran tener el valor de ser. Carmen y él son de la misma clase. ¿Cómo lo adivina? Dirigiéndose a ella: «¿Carmen, y si se me ocurriera quererte?». «No, Escamillo, en este momento no cuentes con eso». Y él replica muy tranquilo: entonces «esperaré, me contentaré con la espera»… Perfecto: «Nadie te prohíbe esperar: es dulce la esperanza»… Ellos se entienden. Escamillo se marcha, seguido por la muchedumbre. En la taberna, se quedan Mercedes, Frasquita y Carmen con Dancaire y Remendado para hablar de negocios. Las necesitan ya que «cuando el triunfo peligra, engañando o robando, siempre es bueno contar con mujeres, pues sin ellas, mis bellas, ¡nada podría salir bien!»; ellas están totalmente de acuerdo, lo cantan en un maravilloso y muy espiritual quinteto. «Todo ésto es muy encantador, pero queridos», dice Carmen, y la orquesta destaca sus palabras: «¡Esta vez yo no voy, no voy!», «y me preguntáis ¿por qué? Simplemente porque en este momento estoy enamorada, ¡a punto de perder la cabeza!»: la frase musical es de una sensualidad y simplicidad sublime. «Me ocurre al igual que a los demás. ¡Ten seriedad!», le dicen. «Como si el amor no fuera serio, es tan serio que hoy los negocios, lo que vosotros llamáis graciosamente el deber […] tendrá que esperar. ¿Quién dijo que yo no puedo enamorarme? ¿No estaré enamorada de Don José, dispuesta a arriesgarme y dejar todo por él?». Este momento, al final del segundo acto, no debe olvidarse, cuando su amor, su honestidad, su sinceridad, estallan frente a todos, a menudo olvidado por los que la juzgan de un modo duro e intransigente… Muy extrañado, el Dancaire le declara: «Tú vendrás… ¡yo soy el jefe!» ¿Le habla a ella? Él agrega: «Apuesto a que tu soldado no vendrá». «Sí, lo sé, ése es el riesgo pero... esta vez perderás la apuesta, aquí está llegando». Don José se anuncia desde bastidores y su feliz voz declara (con la voz un poco plana): «¡Fiel y exacto / voy donde me llama / el amor de mi amada!». Carmen lo recibe con cierta brusquedad, no quiere dejarle ver que ella está emocionada y le dice: «Al

fin… llegas, ¡qué felicidad!» Al final de este acto, Carmen y José se confiesan su amor al mismo tiempo, se develan el uno al otro sus naturalezas profundas, naturalezas tan opuestas, tan disonantes, que nosotros ya sabemos que esta relación jamás tendrá futuro, sólo se entenderán por un breve instante al final de este acto. En efecto, en este momento, Carmen está enamorada de José, lo ama, quiere seducirlo, ofrecerse y entregarse a él. Baila para él (¡recordad Tanz fur mich Salomé!...) y el flamenco es el baile más sugestivo, el más provocativo, ¡el más erótico de todos los bailes! Mientras Carmen se pierde en su danza, José permanece atento. Oye en la lejanía el clarín que toca la retreta. ¡Detente Carmen, debo irme!». «¿Irte? ¿Será posible?» Ella explota: «¡Ah, he sido demasiado tonta!», cuando ella estaba lista para todo y creyó entender que él también con furor y despecho grita: «¡Vete, mi niño! ¿Corre al cuartel!», y es en este instante, mucho antes del último acto, que todo se termina entre ellos. Ahora sabe quién es José, sabe que no está hecho para el amor alocado, aún cuando él dice: «Jamás ninguna mujer antes de ti, atormentó mi alma tan profundamente». Ella conoce los pretextos que, en cada instante, él pondría como obstáculos entre los demás y su amor, las cosas a las que ella renunció del todo para vivir libre. «La flor que me tiraste… », ahora parece un canto patético, porque José sigue creyendo en lo que sabemos está roto y perdido. Ella replica con frialdad: «No, tú no me amas», y nos preguntamos por qué trata de seducirlo una vez más, queriendo mostrarle lo que, para ella, es sugestivo y de extremo disfrute, la cosa embriagadora, o sea: ¡la libertad! Será que no renuncia a José con tanta facilidad como ella cree, o será que vuelve a ser la pura y dura Carmen, la desafiante: desertar… ¡sería una vergüenza! Y José (único instante de dignidad que le ha otorgado Bizet) se muestra a la altura: él la deja y repite definitivo: «¡Adiós para siempre!». Por desgracia, el otro oficial regresa y provoca sus celos rápidamente, sentimiento infinitamente menos noble que el amor que él siente por Carmen, sentimiento menos elevado: es un detonante. «Yo no me iré». Él no tiene ningún deseo de infringir la ley. En esta historia, José nunca escoge. Los acontecimientos son siempre más fuertes y deciden por él. Habréis notado este intercambio desengañado entre Carmen y él:

CARMEN:	«¿Ahora serás de los nuestros?».
DON JOSÉ:	«¡No tengo otra opción!»
CARMEN:	¡Ah, eso no es muy galante!».

Sí, es cierto, entre ellos todo ha terminado.

El tercer acto es el de las realidades amargas y nos conduce al desenlace. Carmen se lo predice a sí misma en la sombría y trágica ária, ve su destino de frente y lo acepta, es inútil usar ardides si está escrito «en el libro del destino». Su actitud es confiada. Sin embargo, «Carmen desafiará todo, Carmen es la más fuerte». Al principio del tercer acto, sentimos frío, la atmósfera es deprimente. ¿Será la humedad de la noche en la montaña o será que sentimos, como Carmen, el peso de este hombre y sus celos transformados en rabia? Aparecen Micaela y Escamillo: la primera para llevarse a José al mundo al que pertenece, y el segundo para confirmar que es de la misma raza que Carmen. «Mal enamorado es quien, por ver a su amada, no pone en riesgo su vida». Él ha venido para la gloria y, en nombre de esa gloria es que se batirá con José. Le parece gracioso según dice, ¡buscar a su querida y encontrarse con el amante! Pero José no da la talla. Carmen los separa y Escamillo, seductor y triunfante, le da las gracias, acompañado de una suntuosa frase musical: «¡Mi alma está encantada de que sea usted, Carmen, quien me salve la vida!», y sin rodeos hace una cita: «Dejadme al menos invitaros a todos a los toros de Sevilla [...] ¡quien me ame vendrá!» Micaela quiere llevarse a José. Márchate, le dice Carmen, «nuestro trabajo no te sienta bien». «¿Dices que me vaya para que puedas correr tras tu nuevo amante?», le hace una escena sórdida y la amenaza: «Carmen, no me iré. ¡La cadena que nos une nos mantendrá unidos hasta la muerte», dándole una razón un poco curiosa: «Tú ya no me quieres, no importa, porque que yo aún te quiero». Desenfrenado y repitiendo sus palabras: «¡Te tengo condenada mujer! ¡Te forzaré a someterte al destino que une tu suerte con la mía!» Habéis escuchado bien, al igual que Carmen: someterse al destino que une tu suerte con la mía. Micaela se lo lleva, su madre se está muriendo…

El cuarto acto, a pesar de ser el de la muerte de Carmen, es un acto lleno de luz y sol. Así que nos los hace anticipar Bizet, cuya música nunca fue tan entusiasta, alegre y feliz. Están de fiesta a las puertas de la Plaza de Toros de Sevilla. Hoy, hay corrida y la multitud mezclada se apresura delante de los vendedores ambulantes que ofrecen «abanicos para abanicarse [y] naranjas para succionar».

Las cuadrillas son precedidas por fanfarrias. Llega Escamillo con Carmen de su brazo, que nunca estuvo tan bella, radiante y segura de sí misma. Se declaran su amor en una bellísima melodía que es, a la vez, feliz y serena, «¡si tú me amas, Carmen…!», «¡Ah, yo te amo, Escamillo [...] moriría si amara a alguien más que a ti». Él la deja. Una vez sola se enfrentará a su destino. Mercedes y Frasquita se acercan a ella: «¡Carmen, créeme, ten mucho cuidado [...] ¡Él! Entre la muchedumbre» se esconde. Sin embargo, ella está tranquila: «No soy mujer que tiemble frente a él… lo esperaré y le hablaré». El escenario se vacía, la música se vuelve apremiante e inquieta. ¿Dónde está él? Ella lo busca para encararlo. Finalmente, él aparece, miserable, lúgubre. «¿Eres tú?… me habían advertido… me han dicho que temiera por mi vida, pero soy valiente y no huyo de nadie». De este dúo nos quedaremos con las frases implorantes de José, para quien Bizet escribió una música profundamente emotiva y dolorosa: «Te imploro, te suplico [...] déjame salvarte y salvarme contigo». Las palabras de Carmen caen como un rayo: «¡Me pides lo imposible! Carmen jamás ha mentido [...] ¡no cederé jamás!», y José siempre con la fijación de querer salvarla ¡cuando ella nunca ha pedido algo semejante! Un silencio de la orquesta y la voz abrumadora de José: «Entonces, ¿ya no me amas?» José insiste, «pero, Carmen, yo todavía te amo...», ¡como si ésto fuera una razón! Él se rebaja, «si es necesario, para complacerte, seré un bandido, haré lo que quieras»; ella se engrandece: «¡Carmen, jamás cederá! ¡Libre nació y libre morirá!», Teresa Berganza con todas sus fuerzas lo grita más que lo canta. Él la coge y el rostro de Carmen demuestra asco. «Te vas a encontrar con él», la coge por la muñeca… «Yo lo quiero», se suelta, y ahora será ella quien amenace: «Y aún ante la muerte misma repetiré que lo amo», ella abre los brazos y se ofrece, ríe –¡ah!, esa risa–, se lanza sobre él y se desploma apuñalada.

Al relatar lo que escribieron los críticos cuando la creación de Carmen –veían en ella «una criatura inculta, un animal salvaje», que nunca se ha debido poner en escena, insistiendo en lo infrecuente del tema– Charles Gaudier[5] cuenta que hubo quien, sin embargo, exclamó: ¡qué cierto, pero qué escándalo! En efecto, qué escándalo ver por primera vez en la escena de la ópera a una mujer que expone de un modo tan abierto su forma de ser, que ésta sea voluptuosa, independiente e insolente para los demás. Una mujer cuya moral se burla de la moral, «que reivindica a los hombres» según su deseo y no el de ellos, como escribe Michel Cardoze[6], y cuyo erotismo se eleva al nivel de un mito, logrando llegar a la grandeza escondida de una tragedia al acoplarse con Tánatos. Una mujer fácil

los habría tranquilizado. Es cierto que existe la coartada de la gitana: detalle muy hábil por parte de Meilhac, Havély y Bizet, haber escogido a su heroína de un contexto al margen de la sociedad, de un medio que tiene sus propias leyes, diferentes a las del orden burgués, un medio sin jerarquía, del que estamos muy alejados y que no nos concierne. Pero ver en Carmen sólo a una gitana sería demasiado simple. Ella es mucho más, como escribe con precisión Teresa Berganza, despojándola de todas las apariencias de una cultura o de una nación específica[7], ella se convierte en una mujer de todos los tiempos y de todas las épocas. Desde el principio de la ópera, Carmen es siempre la misma, inmutable y coherente. Los acontecimientos que intervienen en su vida no la harán cambiar y ningún hombre podrá jamás representar su papel de hombre ante ella. El papel de Micaela fue creado para ejercer una función tranquilizadora, es de las que se socorre, protege y con quien se casan. A Carmen, si uno no la puede querer, no puede reprocharle nada. Ella sabe perfectamente quién es y lo que quiere. Su mundo, radicalmente diferente, no le pertenece sino a ella, sólo a ella.

Desde que se levanta el telón hasta la puñalada final, ella no cambia: nació libre y así muere. La idea de la maternidad no le pasa por la cabeza, la de la familia mucho menos. Ella prefiere al simple soldado que al oficial: no siente la tentación de subir los escalones de ninguna jerarquía. José dirá que ella: «Es una bruja» (aria conocida de la ópera), pensar como ella es ser el diablo… El único sacrificio por el que ella aceptaría perder su libertad sería el amor. Un amor que, escogido o sufrido, es según Georges Bizet, libre, apasionado, fatal, mortal… En este punto, el más vulnerable de todos, es que puede triunfar o quebrarse una personalidad. Ese amor que Carmen nos canta en su Habanera la hace sucumbir como a todo el mundo, pasando de la teoría a la práctica. «El amor nunca conoció leyes»: ella es la que le lanza la flor a Don José. La mujer que se ofrece al hombre y confirma que ella es capaz de escoger: símbolo manifiesto de la trasgresión social y sexual. Cuando para ella es necesario seducir, sabe adaptarse, y porque haría lo que fuera para no ir a prisión, seducirá a José. Don José que «llega en buen momento». Porque él le será útil y no dice nada, él le gusta. ¿Cómo procederá? Al principio ella lo tranquiliza y luego toma una actitud de mujer normal: «Sí, pero me aburro cuando estoy sola y el placer llega cuando dos estamos juntos [...] mi pobre corazón, fácil de consolar…», y «pienso en un oficial [...] que no es capitán». Ella se coloca en una situación de inferioridad, «¡pero eso es suficiente para una gitana!», continúa y lo condena, «uno de estos días yo podría amarlo», avivando la inquietud que sostendrá a este

amor naciente. Con rapidez, él se convierte en un hombre embrujado. En el segundo acto le toca a Escamillo seducir. Su procedimiento es el mismo que el de Carmen. Acepta del mismo modo el aspecto aleatorio del amor, con la misma fuerza, el mismo gusto por la libertad, la suya y la de los demás, a quienes no les teme y respeta. Si trata de seducirla es porque, como ella, él puede seducir a quien quiera… El riesgo, el amor, la muerte son, para ambos, compañeros familiares. Todo ésto nos permite decir que el proceder de Carmen es, de alguna manera, masculino. Al final de este acto descubrimos otra cara del amor. Conoceremos a una Carmen enamorada de José apasionadamente. Tentada por un instante a vivir con él un amor loco, le hace comprender a sus amigos los contrabandistas que el amor no es menos importante que el deber. Aún, como ellos le dicen, José no tiene nada que le pueda gustar. «Es verdad», contesta ella, lúcida, pero es así, «él me gusta». Por desgracia, no será igual para José, su amor no puede desarrollarse sino con el consentimiento de toda la sociedad. Carmen afronta la realidad: ella también se ha dejado atrapar por el sueño del amor absoluto, que aboliría la realidad para hacernos acceder a un mundo mágico y encantado, un engaño; todos nos tropezamos con la realidad del otro, esa realidad «que hace daño» como dice Lacan. «Ta-ra-ta-ta, suena el clarín, ta-ra-ta-ta, se va, se ha ido. ¡Así es su amor!», dice ella con rabia, incluso con maldad. Es cierto que los amores de Carmen no duran seis meses. Pero cómo reprocharle su infidelidad, cuando la fidelidad no tiene sentido cuando uno ya no ama. En este punto, Carmen también se muestra muy diferente a las heroínas que la han precedido. Ser o no ser fiel, éste era a menudo el dilema de ellas, sus dudas, sus problemas (La Condesa, Fiordiligi, Lucía de Lammermoor, Senta). Carmen ama con pasión y absoluta entrega, sin embargo, no puede calificarse como una enamorada. Ella nunca se arriesga a que la dejen de amar. Nunca se deja llevar hasta perderse, por eso, como subraya André Tubeuf[8], es que uno no puede imaginarse a Carmen «abandonada». Ante todo, y siendo coherente, ella prefiere proteger su libertad. ¿Serán el amor y la libertad compatibles? Ella lo ha dicho, lo ha probado: puede tener debilidades, pero se niega a dejarse llevar. En cambio, dice también con insistencia, amar no da ningún derecho y ser amada no supone ningún deber. A Escamillo que pregunta: «Si te dijese que estoy enamorado de ti, ¿qué me responderías?» Ella contesta: «¡Te respondería que, por el momento, no deberías ni soñarlo!» Nunca entra en el sistema del amor chantajista (¡José!), del amor como atadura, o del amor como cadena. Ella no puede ser sensible a frases como: «Si tú no me amas, no importa, yo si te amo,»; y más adelante: «Haré lo que quieras. ¡Pero no te alejes de mí! ¡Oh, mi Carmen, recuerda el pasado!»; mucho menos: «Deja que te salve [...] y salvarme contigo». Si ella se muestra sensible es para rechazarlo con todo su ser. A

Escamillo, un ser de paso como ella, efímero como ella, puede amarlo. Al contrario de José que le ofrece un amor atado en el tiempo y a un medio.

Ella también sabe que el amor libre es mortal, porque es invivible. De alguna manera lo anuncia en la habanera: ha aceptado su muerte. Lo anuncia cuando dice: «Si tú no me amas, yo te amo, y si yo te amo, ¡ten cuidado». Y José continuará: «Esta flor me ha hecho el efecto de una bala que hería». Él también está prevenido… ella sola, con Escamillo, soporta la libertad, los demás no se arriesgan. José es un personaje que se humilla constantemente y es incapaz de dominar su destino. Sus acciones son lamentables: sus celos de macho son los que hacen que se quede en la taberna de Pastia y siga a Carmen a la montaña; Micaela lo hace dejar la montaña, porque su madre se muere, y por Carmen amar a Escamillo éste la mata… No estaremos de acuerdo con Piero Faggioni[9] cuando explica que «Carmen es el sueño» y «Don José la realidad». Si todas las mujeres no son Carmen, por fortuna, no todos los hombres son José…

Sin embargo, quien escoge su vida escoge su muerte. Como hemos visto: «Carmen, que nunca se arriesga a dejar de ser amada, se arriesga a morir para vivir libre». ¿La muerte es una obstáculo para su libertad? Ciertamente no. Ella acepta la muerte, que ya se anuncia en el aria de las barajas, como una liberación que la alejará de este mundo en el que como ella sabe, «todo lo que la rodea niega y contradice sus ideales y su visión personal sobre una existencia libre»[10]. Se ha hablado mucho del papel oscuro de Carmen y de su concepción pesimista del amor. Recordemos que en Così fan tutte las mujeres, finalmente, son obligadas a vivir con un hombre a quien ellas no aman, luego de haber descubierto, con delicia, lo que es el amor. Recordemos ese final de falsa alegría, tan profundamente doloroso y desesperado. Comparémoslo con el glorioso final de Carmen…

Don José también morirá, pero no será él quien lo decida. Ella lo decide sola, en cambio él es llevado hacia su muerte para liberarse, pero también porque no es lo suficientemente fuerte para soportar la negación de sí mismo que representa el desamor de Carmen para él. Además de no ser lo suficientemente valiente como

para no matarla.

Don Giovanni ya había expuesto el problema de la libertad individual frente a la sociedad. ¿Qué lo acerca y qué lo separa de Carmen? A ambos les gusta seducir y saben tomar la iniciativa, Carmen lanzándole una flor a Don José, Don Giovanni utilizando algunas veces la fuerza... ambos se niegan a obedecer otra ley que no sea la suya. En este hombre y esta mujer, encontramos la misma altivez salvaje, la misma determinación en la elección que, con toda libertad, hacen de su muerte. Al «no me arrepiento» de Don Giovanni, contesta como eco el «yo no cederé» de Carmen. Sin embargo, hay un elemento fundamental que es la fuente de todas sus diferencias: la sociedad. Don Giovanni se alza contra ella, dándole una inmensa importancia, ya que él forma parte de ésta. La actitud de Carmen frente a la sociedad es otra. No sólo ella no la toma en cuenta, sino que se coloca por encima de ésta. Sus comportamientos divergen radicalmente: Carmen resplandece de vida. Aún cuando prefiere la libertad, ama a los hombres y le gusta ser amada por ellos. Don Giovanni no quiere a las mujeres que seduce y mucho menos ser amado por ellas. Sólo son las malas razones de su muy respetable y audaz desafío. Si ella (Carmen) es infinitamente femenina, es decir natural y no se preocupa por la jerarquía social; por desgracia él, es infinitamente masculino y le da mucha importancia a la jerarquía social, con lo que crea una gran diferencia entre su estado de gentilhombre y la gente plebeya (como le dice a Zerlina). Don Giovanni necesita un sirviente: su espejo, necesita verse para saber que existe. Su modo de andar es el de un esteta al borde del dandismo. Al igual que ella es natural y auténtica, Don Giovanni parece... artificial. Todas estas razones hacen de Carmen una ópera profundamente popular y de Don Giovanni una ópera infinitamente elitista.

... «Y pienso. ¡Pensar no está prohibido!»… Carmen también representa la libertad de pensamiento. Ya ha defendido su libertad de actuar con éxito al no dejarse llevar a prisión cuando la trifulca en la fábrica de tabaco. Al oficial que la cuestiona, ella le replica: «¡Guardo mi secreto y lo guardo bien!», y canta, encerrándose en el mundo secreto y misterioso de la música. La libertad de pensamiento en Carmen no es menos noble que la exaltada por Beethoven en Fidelio. Quizá menos generosa, pero más universal, abarca la convicción íntima de cada ser humano. También es más austera, y engendra la soledad, excluida de

toda comunidad (reconfortante) de ideas e ideología. Carmen no quiere convencer a nadie y sin duda no hubiera pertenecido a un partido político. Lo vemos en el hecho de que Carmen lee su destino en las barajas, lo que es una prueba más de su soledad ontológica frente a unas decisiones de las que sólo ella es responsable.

La soledad también es uno de los temas fundamentales de Carmen, compañera fiel de la libertad individual frente a las propias elecciones, frente a los hombres y a la sociedad cuando se trata de decidir según dicta el corazón y el espíritu. La soledad de Carmen se impone desde el primer acto, triunfante por ser diferente a sus compañeras, las cigarreras. A esta solitaria, orgullosa y brillante, Bizet le ha preparado una soberbia entrada en escena, cuya escala dramática sugiere un intenso sentimiento de espera, cercano al suspenso, para permitirle a la orquesta estallar y saludar su aparición de forma apoteósica. Sin embargo, por amor a Don José, ella se niega a seguir a sus compañeros a la montaña, hacia esa vida errante a la que se aferra tanto. Carmen puede cambiar de opinión, como hemos dicho, y en cualquier momento decidir algo diferente. Ni las risas ni los sarcasmos la turban. ¿Qué decir de su soledad ante la muerte que quiere ver sola, de frente? Esta gitana sin raíces, sin patria, que no pertenece a ninguna sociedad, a ninguna religión, a ningún partido político, también es el símbolo universal e intemporal del nomadismo, otra faceta de la libertad, de una libertad que, desligada de todo, puede escogerse en todo momento.

Sería de una banalidad extrema decir que sin Bizet, que le dio a Carmen su dimensión de gran heroína trágica[11], hoy en día la ardiente gitana estaría olvidada, como lo está la dolorosa Colomba, otro personaje ardiente y apasionado de Prosper Merimée. En su novela, el escritor nos narra sobre España y, en particular, sobre Andalucía en la que se esfuerza por describir las costumbres y el dialecto gitano. Pero Carmen no es la única cuya conducta y moral podrían interesar a un novelista o un compositor. Don José, «el más insigne bandido de Andalucía»[12], es buscado en toda España. Su cabeza tiene un precio de doscientos ducados, pues es un hombre que no le teme a nada, mató sin titubear a todos los que tuvieron la desgracia de ponerse en su camino. Entre ellos, García el tuerto, «de piel negra y alma aún más negra»[13], marido de la Carmencita, es en su género digno de interés. Todo esto permite que nos

volvamos a preguntar: ¿el género de la ópera favorecerá a las mujeres en detrimento de los hombres? ¿Describe un universo definitivamente femenino? Escamillo, el torero (sobre todo cuando es interpretado por Ruggero Raimondi, que logra toda su brillo e importancia) también es un personaje completamente libre, aunque algunos opinen que es vulgar y convencional. Si Bizet no hubiera sido el compositor, quizá él sería el personaje principal. Me parece excesivo decir, como Fürtwangler, «que en cada mujer, de una manera u otra, hay un poco de Carmen»[14]. Esta opinión limita la importancia de la obra: ¿por qué no pueden los hombres identificarse también con Carmen a través del mito y la libertad? No voy a negar que sea excitante cuando se es mujer encontrarse con una heroína que canta la alegría de existir sola, que ya no existe en función del hombre, la maternidad, el estatus social, aunque éste sea obtenido gracias al trabajo. Pero decir que Carmen encarna el mito moderno y eterno de la mujer libre, alejada de la competencia, de la ascensión social, del éxito, no sería apropiado. Carmen, como todo personaje mítico, que nos llega de la tragedia griega, del teatro o la ópera, es el reflejo de una parte de nosotros. Cristaliza nuestros fantasmas, seamos hombre o mujer.

«La mujer, esa supuesta débil de corazón,

sabe decir mejor que el hombre: es necesario».

Louise Michel, Memorias

Elektra, la mujer política

«Sólo la música puede atreverse a entrar en el reino de las miserias sin horror o espanto», escribía Richard Strauss en 1939 a Joseph Gregor[15]. Richard Strauss nunca exploró tan bien como en Elektra el reino de las madres y el mundo de las mujeres, lo que hoy llamaríamos, el mundo matrilineal. Esta ópera es una meditación ardiente y agitada sobre el destino de la mujer, destino en el sentido amplio del término. ¿Para quién y para qué está destinada la mujer? ¿Qué tiene derecho de hacer, cuál es su puesto y cuáles son las normas que tiene que seguir? Tres mujeres se enfrentarán: Clitemnestra, la reina, la madre, en todo caso la que tiene el poder; sus dos hijas: Elektra, la rebelde, la que renuncia a todo para cumplir una misión por la que decide sacrificar su vida y Crisótemis, la que acepta el destino de las mujeres y no tiene ningún deseo de poder.

Elektra cuenta una historia tan antigua como el mundo, proveniente de la antigua Grecia que es el principio del mundo del pensamiento occidental. ¿Por qué esa elección por parte de Strauss y de Hugo von Hofmannsthal? El primero es una copia creíble de Gluck, ahora bien, éste fue una verdadera revolución en su época, en el siglo XVIII y, en especial, en el mundo de la ópera. La ópera, decía él, debe ser el equivalente a la tragedia griega, debe reencontrar su fuerza y su ética. Hofmannsthal, hombre de vasta cultura y poeta infinitamente refinado, siempre estuvo seducido por el tema, y al César lo que es del César, fue el primero que se lo propuso a Richard Strauss. De las Elektra de la Antigüedad (la de Esquilo, Sófocles y Eurípides), Hofmannsthal se inspiró más en la del texto de Sófocles, incluso algunas veces palabra por palabra. Podemos preguntarnos, como muchos lo han hecho, por qué ese tema en la ópera se ha convertido en la historia de una histeria… (¿de una histérica?). Esta postura es deshacerse muy rápidamente del problema. Al igual que en la tragedia antigua, pone en escena a una mujer que se mueve y desempeña en el nivel más alto, el del poder.

En esta ópera, no hay ni preludio ni obertura, tres golpes que definen el tema de Agamenón, tres acordes potentes y oscuros, ecos lejanos de los golpes de hacha

que cegaron su vida, interpretados por toda la orquesta: percusiones, vientos seguidos por las cuerdas; así, la música nos introduce de inmediato en el corazón del drama. Estamos en el exterior del palacio de Micenas, que se erige enorme y pavoroso. Unas sirvientas revolotean alrededor de un pozo, buscan a Elektra: «Es su hora, la hora en que grita el nombre de su padre…» En efecto, llega Elektra y produce entre las mujeres un alboroto, que se manifiesta con el tono febril de la orquesta cuando señala notas amenazantes casi desagradables. Cuentan que Elektra no deja que se le acerquen, que pronuncia palabras insensatas: «No toquéis mis heridas, fuera, alejaos», y también «alimentaos de grasas y dulces, acostaos con vuestros hombres». Esta Elektra les parece aterradora, «sería mejor ponerla entre rejas». Sí, tenemos constancia, a la que no es igual es mejor encerrarla. Sin embargo, no todas opinan lo mismo, la cuarta sirvienta que dice: «Son unos bárbaros» los que la tratan como un animal, y la quinta sirvienta pregunta: «¿Acaso no es la hija de un rey, y no obstante, sufre semejante trato?» La tensión se eleva. No sólo Elektra no es un monstruo, sino que merece el respeto y las que lo piensan lo proclaman en alto: ¿Cómo os atrevéis a respirar el mismo aire que ella respira? La Vigilante las hace entrar en razón. Acaso Elektra no pronuncia palabras insultantes, escandalosas, cuando escupe sobre esos niños «que han concebido y parido, cual perras que se resbalan en la sangre que mancha la escalera». Realmente se trata de eso, para Elektra su niñez está bañada con la sangre de su padre. ¿Cómo podría pensar en la maternidad con serenidad?

Elektra se encuentra sola sobre el escenario. Sola físicamente y sola, completamente sola, porque su padre está muerto y su madre es aborrecida. La fuerza de ésta reside allí: en la constante complicación entre la acción y el simbolismo de las situaciones siempre estrechamente asociadas. La atención se pone instantáneamente sobre dos planos: la realidad y el mito, lo consciente y lo inconsciente, lo dicho y lo no dicho. La orquesta, como si quisiera reconfortar a Elektra, asegurarle el amor de su padre, empieza a desplegar una larga cuesta cromática de una inmensa dulzura. «Es nuestra hora», es la llamada de la hija hacia el Padre, repetida dos veces: «¡Agamenón! ¡Agamenón!» Parece salir de lo más profundo de su ser y, en ese largo monólogo de invocaciones al padre, comienza a reavivar su amor por él; vuelve a describir y a relatar el espantoso asesinato: «Ellos te asesinaron en el baño, la sangre manaba [...] Allí te cogió, el cobarde, por los hombros y te sacó a rastras de tus aposentos. Primero, la cabeza. Detrás, las piernas inertes…» Ella no se esconde ningún detalle por sangriento

que sea, la música se vuelca con ella en el horror, y con un estallido triunfal de las trompetas exclama: «¡Padre! ¡Agamenón! ¡Quiero verte! ¡No me abandones!». La música regresa a la dulzura que la envolvía cuando pronuncia por primera vez el nombre del Padre. Una dulzura estática, mezclada con voluptuosidad, que no nos deja ninguna duda del amor incestuoso que siente Elektra por el muerto y, de pronto, explota, se rompe, desesperada, agotada: Vater! «¡Padre!». Sin embargo, ella recupera el valor gracias a lo que ocurrirá: «Así se derramará sobre tu tumba la sangre que mana de cien gargantas [...] así brotará de la alianza de los asesinos», y tendrá la fuerza de cumplir esta tarea, la cual consigue por el vivo recuerdo del muerto. «¡Oh! ¡Vidas de las vidas difuntas!», su voz parece querer dominar a toda la orquesta y llega a notas muy altas y agudas. «Pero yo no estaré sola, Padre, para revivirte y nosotros: tu hijo Orestes y tus hijas, los tres [...] bailaremos alrededor de tu tumba». Podrás estar orgulloso de nosotros, puesto que la gente dirá: «Un gran rey está siendo muy honrado aquí, por su misma carne y su misma sangre, y dichoso el padre, de tales hijos». Sin duda, Elektra lo conseguirá, pero esta victoria no será portadora de paz o felicidad, ese juicio moral se refleja en la música. En ese instante, se oye una marcha triunfal en la que se mezclan acordes agresivos y se introduce un clima ambiguo y cruel. ¿Qué nos ha dicho Elektra, más allá de las palabras y la música, en el monólogo con su padre? Dos cosas muy simples: la primera es que esta vez será ella quien le dará vida al Padre; la segunda es que la familia –la verdadera familia para ella– es la que elimina a la madre. Elektra tiene un sentido muy elevado del honor, y si quiere eliminar a su madre, la detestable Clitemnestra, es porque ésta falló al honor y no es digna de pertenecer a la familia.

Aparece Crisótemis, quien interrumpe la meditación de Elektra. La música, extremadamente brutal, nos describe mejor que sus palabras los sentimientos de Elektra hacia su hermana. «¿Qué quieres, Crisótemis?, ¡habla y vete!» Crisótemis se protege el rostro con el brazo como si Elektra fuera a pegarle. Una frase musical al borde de la amenaza acompaña su frase: «¡Hija de mi madre! Hija de Clitemnestra». Crisótemis ha venido a prevenir a su hermana: «Están tramando una terrible traición, quieren encerrarte en un torreón, desde el que nunca verás ni la luz del sol ni la de la luna». Elektra le contesta con una risa malvada mientras la orquesta describe el horror de esta perspectiva. «Por tu culpa, Elektra, vivo en una angustia tal que mis piernas tiemblan de día y de noche [...] Eres tú la que con grilletes me tienes atada al suelo»… y los violines

se hacen eco de este amargo quejido. Crisótemis implora, suplica, le expresa todo su rencor: Sin ti, Elektra, la vida sería posible pero siembras la duda, eres la encarnación del reproche. «Yo, yo quiero vivir, y aunque me entregasen a un labriego, con él desearía tener hijos», la música se torna tierna y evoca esa felicidad tan deseada. Crisótemis ha expresado el abismo que la separa y que la separará siempre de su hermana, y con una voz lastimosa canta: «¿A quién agrada semejante tormento?», el tiempo pasa y no vivimos porque no hemos engendrado niños... La música se calma y Crisótemis declara con determinación: «Soy una mujer y quiero vivir el destino de una mujer», sobre una frase armoniosa de la orquesta. No se dejará atormentar más por su hermana, en su turno se vuelve violenta: «Es preferible morir, antes que vivir fuera de la vida». Fuera de la vida, no olvidemos esta frase.

Hay una muchedumbre en el palacio. La orquesta estalla con una inmensa sinfonía muy coloreada, donde cada instrumento se destaca. Crisótemis nos cuenta que Clitemnestra, todas las noches, se retuerce de angustia: sueña que Orestes regresa… la música disonante, distorsionada, cacofónica, se hace eco de esta pesadilla. «No te interpongas hoy en su camino», pues precisamente, dice Elektra «tengo ganas de hablar con mi madre». Las dos mujeres se enfrentarán. Crisótemis prefiere retirarse, ella ya ha tomado una decisión: vivir, cueste lo que cueste; la música se vuelve inquietante, irritante y nerviosa. Los arcos de los instrumentistas golpean secamente las tensas cuerdas de los violines y violonchelos. El clima se torna alarmante y se oyen unos latigazos cuando Clitemnestra aparece en escena. «La reina está cubierta de piedras preciosas y talismanes, sus brazos desaparecen bajo los brazaletes, tiene los dedos tiesos por los anillos»[16]. Con una melodía casi tierna, ella se dirige a su hija. Hoy, necesita ser reconfortada: «¡Oh! ¡Dulce voz perdida cuyo timbre resuena a los lejos, tan lejos!» Elektra ya no siente ninguna piedad por su madre: «Tú ya no eres la misma de antaño, ¡con esa miserable serpiente colgada siempre de ti!» Clitemnestra no debe haberla escuchado: «Hoy no se muestra repugnante, habla como si fuera un médico». Las percusiones golpean su decisión: «Quiero bajar. ¡Dejadme!, ¡dejadme que hable con ella!» La música se vuelve embrujadora como para atraerla fuera del palacio, hacia la redes de hiel que Elektra le tiende. Ella nos guía al complicado y contradictorio laberinto de la psicología de esta mujer, es «la armonía de su polifonía psíquica», como decía el mismo Strauss. Clitemnestra se dirige a sus sirvientas con violencia: «¿Me queréis hostigar hasta la muerte con vuestras opiniones contrarias?» Lo que ella necesita para calmar

su angustia es la ternura de su hija, la música acentúa muy claramente esta necesidad de paz, pero Elektra es su enemiga. Ella contesta: «¿Sueñas tú, madre?», una irónica y pérfida flauta acompaña esta burla en la que se percibe una amenaza. Clitemnestra se incorpora y la música regresa al tono oscuro: «Si en verdad quisieras hacerlo, tú podrías darme algún consejo útil». «¿Yo, madre?», dice Elektra. «Sí, tú, tú eres sabia. Todo en tu cabeza es vigoroso». Por lo tanto, ella le reconoce a su hija la fuerza de no vivir según las apariencias, pero sin poder contenerse más, deja estallar agresivamente su desconcierto, sus horribles sueños y el atroz estado en el que se encuentra. Le expone a Elektra su gran angustia. La orquesta se desata y se convierte en el reflejo exacto de las alucinaciones de Clitemnestra: «Noto algo que se arrastra sobre mí. No es una palabra. Tampoco es un dolor [...] ¿Crees que es posible que yo pueda seguir viva como si fuera una pútrida bestia?», detrás de la cortina hay un reflejo… son «las antorchas que guardan la entrada, que tiemblan horriblemente, como un ser que asecha mi sueño». A su vez, la orquesta emana reflejos tornasolados, y al igual que la cortina, se vuelve amenazante. Las visiones de Clitemnestra no engañan a la audiencia moderna, para quien la patología de la angustia es familiar… La respuesta de Elektra cae, aterradora: «Si la sangre que se derrama en el sacrificio es la adecuada, nunca más volverás a soñar». Clitemnestra no entiende: ¿quién pagará? ¿Quién morirá? ¿Una mujer? ¿Cuál mujer? ¿Cuándo? El diálogo de estas mujeres se desarrolla con el ritmo de un baile endemoniado, acentuado por las extrañas notas del triángulo. Pero quién debe actuar, todavía pregunta Clitemnestra, ¿Egisto? Yo dije un hombre, insiste Elektra. Por un instante, la música se llena de esperanza, para de nuevo estallar dura al evocar al hermano, a Orestes que podría regresar… veo «por la forma en que tiemblas, que él todavía está vivo. Noche y día piensas en él y tu corazón se estremece porque eres consciente de que él regresará», y Joseph Gregor[17] subraya: «No es en las amenazas, sino en la confesión de las debilidades, que se desarrolla todo el odio de la hija hacia la madre». Pero Clitemnestra no pertenece a la raza de las víctimas. «Los sueños son cosas que uno suprime», dice altiva, «¡quien los soporta sin encontrar nunca el verdadero remedio es un tonto!», pero en el momento en el que cree haberse controlado, Elektra le da el golpe fatal que hace que se derrumbe definitivamente: «¿Quién debe sangrar? Tu pecho». «Eres tú quien debe morir. ¡Oh! Tú, que estás enjaulada dentro de ti», y le cuenta cómo. Concluye: «Te veo muerta, se acabaron todos los sueños y los que me obligaban a tener»..

En este momento, aparece la Confidente «y murmura algo al oído de Clitemnestra»[18]. La música deja oír unas disonancias entrecruzadas, alocadas. La reina estalla con una risa sarcástica y despavorida, que se mezcla con el alboroto de la orquesta, la domina, y aniquila a Elektra que no entiende. En este momento clave de la ópera, triunfa lo no dicho. El rostro de Clitemnestra se ilumina con una alegría despreciable que merece ser destacada. Strauss, al contrario de Sófocles, que decía la frase claramente – Elektra podría darse cuenta de inmediato de la magnitud de su desgracia– deseaba condensar la acción al máximo para acrecentar el poder dramático e incrementar la violencia. No en vano le escribía a sus libretistas: «No tantas palabras, alusiones, medias luces… todo el resto seré yo quien lo dirá»[19].

¡La reina acaba de enterarse de que Orestes ha muerto! «¡Orestes! Orestes está muerto!», grita Crisótemis. «Cállate», contesta Elektra con una voz chata, sin color, una voz muerta. Crisótemis retoma sus explicaciones, ¿quizá ella también esté liberada? La orquesta es descriptiva, catastrófica por la imagen de las palabras, ha muerto tan lejos, «pisoteado y arrastrado por sus caballos». No, para Elektra esto simplemente no es posible: nadie puede saber eso, puesto que no es verdad, no puede ser verdad. Ella retoma la conciencia, mientras que Crisótemis le cuenta que dos extranjeros que llegaron al palacio trajeron la triste noticia, la orquesta nos permite oír levemente, ¡oh!, muy levemente, el tema de Orestes, dándonos a los espectadores una leve esperanza: quizá Orestes siga vivo… Qué fuerza tiene la música que puede adelantarse a los acontecimientos, que en el momento de los peores desalientos permite que oigamos la voz de la esperanza. Sobre el ritmo del galope de un caballo, un joven sirviente aparece apresuradamente y nos dice que le mandan a informar a Egisto de la buena noticia. «Nos toca a nosotros actuar ahora», dice Elektra con voz susurrante, las percusiones apoyan su resolución.

Comienza un diálogo entre las dos hermanas, que concluye con una frase musical de un paroxismo increíble, «la tarea nos incumbe a las dos». La música se vuelve casi insoportable a la par del terror que siente Crisótemis al enterarse que, de alguna manera, Elektra la necesita para esta tarea: «Tú y yo debemos entrar en el palacio y matar a la mujer y su marido». La música se enardece, se oye un grito: «¡Golpear a quien duerme!», le dice Crisótemis y nos relata el asco

que le produce, además de la imposibilidad de cometer dicho acto. El arrebato de Elektra abrirá paso a la persuasión, a la dulzura, a la exaltación de la fuerza escondida de su hermana: «Eres fuerte y no lo sabías…» La voz de Elektra se vuelve victoriosa, luminosa y pura ternura: «Tus tendones y piernas son como un corcel. ¡Y tus caderas son tan esbeltas que puedo rodearlas con mis brazos!» Un tema romántico se deja escuchar en los violines. Elektra/Strauss no retrocede ante nada, asistimos a una verdadera escena de seducción, tanto en el terreno de las palabras como en el de la música. ¿Se había ido tan lejos en la ópera o en el teatro? La música, que es muy difícil de censurar[20], sin duda, transmite los escalofríos de la pasión más física, más amorosa. Una música «que no conoce ni el bien ni el mal», como con toda razón escribe Romain Rolland[21], termina en apoteosis sobre el tema del triunfo de Elektra. Crisótemis se defiende: «¡Elektra, piedad!» Lo que nos da la impresión de estar oyendo el grito de una virgen forzada, violada. Elektra vuelve al ataque: «Desde este instante, quiero ser tu hermana, como nunca hasta ahora lo he sido. Quiero que las dos esperemos en tu habitación la llegada de tu prometido [...] y tu cabeza reposará en mi regazo, antes de que él te tome…» Pareciera que escuchamos a una mujer preparar a una odalisca para el amor, que también disfruta infinitamente de bañar ese cuerpo, acariciarlo, perfumarlo y compartir el placer del amante. La música tiene una voluptuosidad increíble, pura dulzura y ternura. Los violines, de nuevo, dejan oír una melodía suave y la orquesta culmina muy alto, de un modo muy fuerte sobre el tema de Elektra. Elektra, que no se ha fijado que su hermana asustada con sus palabras le ha dicho: «¡No, no, hermana, tales cosas, aquí, no las digas!» Ella continua entregada a su sueño: «Cuando de tu costado que sangra salga un ser viviente [...] lo quiero elevar muy alto…» para que su sonrisa caiga suavemente en lo más profundo de tu alma. «¡Me estoy muriendo en esta casa!», gime Crisótemis, pero Elektra ahora se ha convertido en su amante: «¡Tu boca se hace hermosa cuando la abres encolerizada!» Se han traspasado los límites, pues en la fiebre de esta ascensión orgásmica sentimos un vértigo: ¿cuándo se detendrán Strauss / Elektra / Hofmannsthal? En ese momento que el texto se une a la música, ésta se eleva hasta una cima difícilmente igualable por otras formas de expresión. Strauss y Hofmannsthal encontraron de un modo genial la caída: «Crisótemis, todo ésto será posible cuando ellos yazcan a tus pies» y la palabra Tánatos, muerte… sea pronunciada. La música, misteriosamente, lee en el alma de Elektra que la seducción no era desinteresada:

ELEKTRA: «¡Antes de que abandones esta casa / y a mí, debes hacerlo!
CRISÓTEMIS: «¡Déjame!».
ELEKTRA: «No te permitiré abandonarme / hasta que me jures al oído que va
CRISÓTEMIS: ¡Déjame!

La escena entre las dos hermanas termina con este grito de Elektra: «¡Te odio!», marcado por toda la orquesta en el súmmum de su potencia. «Entonces sola», Elektra sin perder tiempo se pone a escarbar para desenterrar el hacha que anteriormente mató a su Padre, y el ritmo de la orquesta se vuelve como el de un animal que escarba. La molesta un hombre que se le acerca. Y ella, irritada, le dice: «Déjame sola». Acompañado con una música oscura y fatal, él replica: «Yo debo esperar». «¿Esperar?», le dice ella extrañada, «aquí nadie te ha llamado, márchate», y la música dulcemente evoca el tema de Orestes. La música, por el cruce premonitorio de los temas, introduce también en el universo del drama al oyente, quien se vuelve uno de los actores y, a la vez, todos los personajes. «Te lo dije, debo esperar a que me llamen», insiste Orestes. La música cambia de tonalidad para la respuesta de Elektra: «Mientes». Sí, debo llevarle a la Reina la noticia de la muerte de su hijo Orestes… ante esta mentira, la música se vuelve de una ambigüedad total: ¡debe ser triste, pero a la vez no es verdad! Elektra entona un largo monólogo de palabras violentas, cargadas de rabia y crueldad. Era él, ese extranjero, quien debía morir y no Orestes, encargado de una alta misión. La música dice otra cosa, habla de la desgracia de Elektra, y Strauss utiliza toda la amplitud de la masa orquestal para rodear las palabras de su heroína de un profundo patetismo, donde se destaca un violín con un canto desesperado. «Olvídate de Orestes, él disfrutó demasiado de su vida. / Los dioses no toleran que el eco de los gozos se eleve demasiado», dice el hermano. El choque de los siglos es propiamente impresionante, ya que la frase «los dioses no toleran el eco demasiado brillante de la alegría» de Sófocles, retomada por Hofmannsthal responde a nuestro sentimiento de angustia ante la idea (¿judeo-cristiana?) de que una alegría demasiado grande es peligrosa y portadora de la desgracia que siempre le sigue. De nuevo, la música se contradice, o más bien, dice «otra cosa». Por una parte, es fúnebre, ya que evoca a un muerto; por otra, es tranquila, ya que este hombre es Orestes y ha venido a cumplir con su misión. Elektra está en pleno dolor: «Decirme que el hijo no regresará… nunca más», se lamenta acompañada por un motivo tierno y maternal del violín. La música viene a nuestro socorro para aclarar los sentimientos de Elektra, con una extrema complejidad. Sin ella, cómo podríamos entender el sentimiento maternal que Elektra siente por ese hermano: fue a quien en el pasado escondió, alimentó, educó en previsión de la misión», y acompañada de un furioso acorde de las cuerdas constata: «Yo vivo mi existencia rodeada de más soledad».

ORESTES:	«Pero, ¿quién eres?».
ELEKTRA:	«¿Acaso te importa?».

Y sobre una nueva cima paroxística de la orquesta: «Tú pareces ser de la misma sangre que aquellos dos que han muerto: Agamenón y Orestes». «Yo soy de esa sangre, soy de la sangre del rey Agamenón [...] Elektra es mi nombre».

«¡No!», grita Orestes, no puede creerlo. «¡Me intimida! ¡Me desprecia…!», estamos ante implicaciones freudianas muy precisas cuando dice: «¡Y me roba hasta el nombre» con acentos desgarradores. Y, «el adorable adorado», por fin dice: «Yo soy Orestes». Elektra no se atreve a aceptar esa felicidad tan esperada, le asusta. Si la música no estuviese para ayudarla a vivir ese momento, ella sucumbiría. Toda la orquesta (¡115 músicos!) estalla de alegría: violines, altos, violonchelos, trompetas, con notas claras y fuertes, aclaman el triunfo del encuentro de los hermanos. Para Electra, es una explosión de felicidad y sobre todo de amor. De inmediato, ella traslada al hermano los sentimientos mal delimitados que la unían al Padre y deja estallar esos sentimientos desenfrenados. Con una frase ascendiente dice tres veces el nombre del amado: «¡Orestes! ¡Orestes! ¡Orestes!», ese nombre que repite con amor expresa todo su desconcierto. La orquesta toca una tonalidad de infinita dulzura y apaciguamiento. Un frase romántica del violín acompaña: «No desaparezcas en el aire, no me abandones, salvo que éste sea el momento de mi muerte y vengas a llevarme contigo». Se abrazan de un modo violento, escribe Hofmannsthal, pero ella se angustia: «Ante ti, siento vergüenza». Así, finalmente ella aparece como mujer ante ese hermano tan querido, tan sublimado: «Hubo un tiempo en el que era bella». Sin sentir vergüenza hace la descripción de su cuerpo en otros tiempos: «Como los rayos de la luna sobre la blanca desnudez de mi cuerpo [...] y mi cabello era tal que hacía estremecer a los hombres». El Strauss de Salomé con su erotismo desenfrenado no está lejos… ¿Tentarlo? ¿A Orestes? ¿Ser una mujer para él? Strauss es de los que autorizan todas las suposiciones. Ella le cuenta de la feminidad que tuvo que sacrificar por el Padre, porque yo era apacible, era mujer, era bella, pero «los muertos son celosos [...] y él me envió el odio». La música parece surgir de las profundidades de la tumba de Agamenón. Ahora la terrible acción se cumplirá, ya que los dioses, el orden de las cosas, lo desean. «Bienamado», dice Elektra, «dichoso aquel que le da el hacha. Dichoso aquel que le da la antorcha». Una música extraña se eleva, saltarina e implacable, destacada por los violonchelos amenazantes, mientras que Elektra «igual a un animal salvaje en su jaula, pasa una y otra vez delante de la puerta».

Grita: «¡Han entrado sin que pudiera darle el hacha!», se sobre entiende que duda de que sin su ayuda, sin esa hacha del sacrificio de la que es la diosa, él sea capaz.

El espantoso grito de Clitemnestra rompe la noche, con arpegios ascendientes y descendientes, mientras que su hija estalla de alegría: «¡Golpéala una vez más!» La orquesta a la vez es triunfante. Las trompetas estallan brutalmente y la estridencia de los violines se mezcla con el sonido ácido de una flauta piccolo. La tensión es insostenible, el horror absoluto. Crisótemis irrumpe sobre el escenario, «algo ha ocurrido». Ahora toda la orquesta enloquece, todas las sirvientas se precipitan a la vez. «Hay asesinos en la casa [...] Elektra, ¿por qué no habla?» Cómo podría ella ya que, práctica, sabe que hay que hacer entrar al amante de su madre en el palacio/trampa. Llega Egisto. ¡Antorchas! ¡Antorchas para alumbrarlo! La orquesta martilla cada palabra. Él ve a Elektra, la música se vuelve angustiosa, se siente como un animal acosado, pero ella, toda dulzura, casi melosa, se contiene con dificultad –«¿no hay nadie aquí para alumbrarme?»–, se vuelve seductora para hacerlo entrar en el palacio. «¿Realmente vienen a decirnos que Orestes ha muerto?», pregunta él. «No sólo lo expresan con palabras, no, sino que han traído pruebas». Él se inquieta por su repentina gentiliza, sospechando del tono de su voz. Ella: «Me he vuelto más sensata y he decidido unirme a los poderosos». Lo acompaña hasta la puerta bailando, mientras Egisto entra en el palacio, la orquesta siente el éxtasis de Elektra, siente su felicidad y confianza, antes de silenciarse por un minuto que parece durar una eternidad. Se oye una nota estridente y se desencadenan todos los instrumentos, los vientos estallan y en la tormenta la orquesta golpea, golpea a Egisto. Crisótemis es ahora quien ha cambiado de bando. «Orestes nos libera», canta ella. La música que la acompaña es menos pura... En la confusión, se oye muy a lo lejos un coro acompasar el nombre de Orestes, y Crisótemis, la hembra en el sentido en que lo entiende Elektra, se complace con los gestos de respeto que la rodean, «todos a su alrededor besan sus rodillas». «¿Elektra, acaso no oyes?» Entonces, Elektra dice esta sublime frase: «¿Me preguntas si no oigo la música? ¡Ella surge de mí!», y se pone a bailar. Se ha escrito mucho sobre este baile salvaje de Elektra, que Strauss califica simplemente como el baile de la liberación. Era eso: Elektra, lejos de volverse loca, finalmente está liberada, está feliz. Una música absolutamente triunfal acompaña la felicidad de las dos hermanas, pero si ambas están felices con los sucesos que acaban de acontecer, las razones de su felicidad son muy diferentes, de hecho diametralmente

opuestas.

Elektra baja del umbral con la cabeza inclinada hacia atrás como una sacerdotisa de Baco, se arrodilla, estira los brazos y sus pasos son los de un baile sin nombre[22], en esta incesante ascensión de toda la orquesta, cuyos colores nunca fueron tan brillantes. Las trompetas están sostenidas por las percusiones y el disfrute –no hay otra palabra– de Elektra está acompañado por los violines que suenan con colores vivos. De pronto, ella se derrumba y la orquesta marca tres veces esta muerte estática. Sobre un verdadero desencadenamiento de toda la orquesta finalmente cae el telón. ¡Podemos morir de felicidad en la ópera!

Lo que era una absoluta trasgresión para los griegos –que las mujeres se ocupen de las cosas de la ciudad– Richard Strauss no lo considera así. La verdadera trasgresión, si es que ésta ocurre, es que una escena sea invadida por el problema de una mujer, que alcance proporciones tan gigantescas, que sea visto desde ángulos tan diferentes, que los hombres estén totalmente ausentes, excepto el muerto: ¡Agamenón! «Hija mía, tu afecto va siempre hacia tu padre, es la naturaleza: algunos hijos se ponen de parte del hombre», dice Clitemnestra en Elektra de Eurípides[23]. En efecto, esta es la naturaleza de Elektra, una naturaleza que se identifica locamente con el padre, que se identifica completamente con el hombre, una mujer que, en ese momento, rechaza la condición femenina y todo lo que la caracteriza. Esta mujer nada resignada estaría totalmente desprovista de medios frente a su madre, que tiene el poder, si no tuviera una motivación interior que la empujara a la venganza y la dejara vivir.

Por el momento, ella rechaza el mundo de las mujeres. Despacha con desprecio a las sirvientas y sus condiciones, las cuales ella desprecia: «Alimentaos de grasas y dulces, y acostaos con vuestros hombres» (se sobrentiende: ¡puesto que a vosotras os gusta eso!) «Si vosotras creéis que justificáis la condición femenina al tener hijos, no sois sino unas perras». Si las cualidades femeninas son la mentira, la picardía y la cobardía: Elektra no las quiere. Por eso es que Egisto es tratado de hembra, él que sólo muestra su valor en la cama. Por cierto, Clitemnestra maldice tanto como ella a Egisto, aunque sea su amante. Al igual

que Elektra, ella lo asocia a un mundo despreciable, el de las hembras-sirvientas y lo dice sin reparo: «¡Vosotros dos, silencio! Lo que sale de todas vosotras es sólo el aliento de Egisto». ¿Un punto en común entre madre e hija? ¡Varios! Si solamente estas dos mujeres hubiesen logrado hablarse, si Clitemnestra hubiese podido explicarle… ¡decirle por qué mató a Agamenón! En la ópera, se nos esconden muchas cosas: Clitemnestra odiaba el poder antes de tomarlo por la fuerza, lo odiaba porque en nombre del poder, de la política, Agamenón «se atrevió, hecho sin precedentes en los helenos, a ofrecerle a los dioses a tu hermana en sacrificio». Es lo que aparece en Sófocles: ese padre pudo matar a su propia carne, a su hija, a su Ifigenia. Que vuelva al palacio con una amante es secundario. Pero que no le reprochen a ella tener un amante, ¿acaso lo que le es permitido a los hombres le es prohibido a las mujeres? De nuevo, ésto es lo que aparece en Sófocles… Clitemnestra aborrecía el mundo de los hombres, donde se le presta tan poca atención a las mujeres, a sus maternidades, incluso antes de entrar en éste. Esquilo, Sófocles y Eurípides mencionaron la justificación y las explicaciones de Clitemnestra, pero Strauss y Hofmannsthal han preferido ignorarlas totalmente, no escucharlas, pasarlas completamente por alto, lo que engrandece el abismo que separa a la madre de la hija. La fuente misma de su odio es su desconocimiento. Entonces, Elektra verá en esa madre únicamente a la mujer que, al matarlo, entorpeció de un modo definitivo su identificación con el hombre, al asesinarlo mató en ella a la mujer e hizo de ella ese ser rebelde. Sin saberlo, Clitemnestra es la causante de la misión que, ahora, Elektra debe cumplir. Hizo de ella una mujer diferente, «fuera de la vida», como le dice su hermana… hasta el encierro. Por lo tanto, Strauss nos invita a un estudio muy profundo de la naturaleza femenina: por un lado, están Crisótemis, las sirvientas y Egisto; por otro, Clitemnestra, Elektra: las mujeres normales y las que no lo son; la raza de las mujeres y la raza de los hombres. Clitemnestra hubiese podido meter a Elektra en prisión o mandarla a matar. Al contrario, Richard Strauss prefirió describirnos el enfrentamiento entre estas dos naturalezas. Crisótemis, la hermana rubia, la que desea la suerte de las mujeres, no quiere entorpecer el orden establecido y aunque no está de acuerdo con Clitemnestra, la mujer que mató a su padre, que se apoderó del poder, la acepta como una fatalidad. Su elección es ser mujer y tener hijos, es lo que ella llama vivir y lo repite varias veces: no se vive cuando uno es mujer si no se tienen hijos. No es lo mismo para Clitemnestra o para Elektra. Para ellas, el mundo exterior también existe, no se limitan al mundo doméstico cuando hay cosas más urgentes que hacer. Son capaces de cambiar el orden de las prioridades y de entrometerse en el mundo de los hombres, es por eso que Elektra es una agresión en contra del ideal burgués. Elektra se atreve a mucho: por ejemplo, cuando trata de seducir a Crisótemis

para obtener su ayuda, en ese instante, es verdaderamente monstruosa: se dirige a la naturaleza más íntima de su hermana, no titubea en chantajearla con una maternidad, que protegería y bendeciría, con la condición de que la ayude a asesinar a la reina. Ante lo que dice: «Quiero tener hijos, aunque me entregasen a un labriego», y va aún más lejos, usurpa el papel paternal y asume el lugar del Padre: «Seré yo quien te entregue al hombre». Elektra siente que el futuro asesinato es perfectamente legítimo, y lo es. El hacha que ella desenterrará, el hacha que mató al Padre, simboliza y transmite la legitimidad de este acto.

Clitemnestra es de la raza de Elektra. Supo cambiar el curso de su vida, rebelarse contra lo que consideraba anormal: el sacrificio de su hijo era para ella un simple asesinato, ni más ni menos. No es casualidad que escoja a Egisto como amante, esa hembra. Ella ha odiado y sigue odiando la raza de los hombres. Aunque haya caído a su vez en lo que la caracteriza fuertemente: el poder. El fenómeno del poder y la desconfianza que éste engendra son percibidos con una agudeza sobrecogedora en esta ópera: no existe lugar para todo el mundo. La angustia de Clitemnestra viene de esa amenaza. ¿Quién le quitará el poder? ¿Esa hija que es un reproche viviente? ¿Ese hijo que no se sabe qué le sucedió?, o quizá el inmoral Egisto, de quien, después de todo, se puede temer lo peor: no retrocede a la hora del crimen. Sin embargo, la maternidad también le agradaba en su juventud, antes de que la rechazara. La maternidad también es reconocerse en sus hijos, y cómo podría ella reconocerse en la odiosa Elektra, en Orestes, ese hijo del que teme tanto el regreso, porque precisamente él representa la raza de Agamenón, la raza de los hombres. Por ello es que le prohíbe a los hombres, a los verdaderos (contrarios a Egisto), la entrada al palacio. Se lo prohíbe a Elektra y le horroriza la idea de que Orestes pueda regresar y entrar allí algún día.

Es fascinante constatar que en Strauss los papeles femeninos no son predeterminados: son uno y múltiples. Así son las voces de las tres mujeres en Elektra. Clitemnestra, Crisótemis y Elektra cantan en la misma tesitura, con mucha potencia en los agudos para poder dominar esa inmensa orquesta y suficientemente graves. Una cantante que interprete el papel de Crisótemis puede sin problemas cantar el papel de Elektra. Del mismo modo, si ella envejece su voz ligeramente gruesa podrá cantar el papel de Clitemnestra. Basta con cambiar su apariencia exterior, muy bien especificada en las indicaciones de

puesta en escena: para Crisótemis, vestido de colores suaves, velos livianos, movibles y si es posible una cabellera rubia; para Clitemnestra, una suntuosa túnica color púrpura, escribe Hofmannsthal, una pesada corona engastada con piedras preciosas, joyas, muchas joyas, anillos, brazaletes, collares, talismanes y «un bastón de marfil incrustado con piedras preciosas»[24], símbolo del poder sobre el que descansa, en el que encuentra un apoyo; en cambio, Elektra, verdadera paria, debe vestir como una vagabunda con un vestido de buriel oscuro, la cabellera negra despeinada. Pero conocemos morenas dulces como corderos y rubias con mano de hierro: cambiar de peluca no será necesario. Los papeles son intercambiables, lo que significa que basta con que una dirección esté tomada en un sentido más que en otro, para que cada una de estas mujeres personifique la revuelta o el orden establecido.

El palacio de Micenas es uno de los elementos más importantes en Elektra. Para la primera representación en Viena, el decorador Alfredo Soller había ideado un palacio, cuyas «paredes ciclópeas parecían estar a punto de derrumbarse sobre los espectadores». ¿Podría soñarse la imagen del inconsciente más terrorífico para que el espectador se sienta muy oprimido? Pues, ciertamente, este palacio simboliza el inconsciente, cuyas raras aperturas dejan de tiempo en tiempo filtrar la luz de las antorchas, el ruido de los pasos o los gritos horrendos de Clitemnestra y Egisto, eco de los atroces quejidos del asesinado Agamenón. Él es sólo el catalizador de la tensión que existe entre las tres mujeres y su recíproca incomprensión. El símbolo de los terribles secretos que descubriremos, de los sucesos sobre los que haremos miles de conjeturas y que, mucho más adelante, entenderemos. Como imagen del inconsciente, este palacio deja escapar, de vez en cuando, fragmentos de realidad… Por cierto, que Hofmannsthal, nos dice el Profesor Helmunt A. Fiechtner[25], había leído para esa época obras que trataban de psicoanálisis como: Psique de Rohde y los Estudios sobre la histeria de Breuer y Freud, que aparecieron en Viena en 1895. Las referencias al psicoanálisis en esta obra son constantes. Ya hemos hablado de las alucinaciones de Clitemnestra. Qué decir de esta frase de Elektra a su madre: «¡Oh! Tú que estás enjaulada en ti misma»..., por alusión a ese palacio del que no se deben abrir las puertas: «Solamente alientos de muerto, ¡buf!, y estertores estrangulados. ¡Ninguna otra cosa hallarás entre estos muros!». El «jamás abras las puertas», sobre todo desconocer, no entender, bajo el riesgo de ver su voluntad paralizada. Sin embargo, no hay que apresurarse a concluir que Elektra es una histérica. Sería esconder bajo ese término todas las significaciones reales

de esta ópera. Estamos ante una mujer cuyo padre ha sido asesinado y que se rebela frente a una madre que la humilla y la echa de casa; estamos ante una mujer que rechaza la vida conocida como normal para las mujeres y, por esta razón, amenazan con encerrarla. Elektra es una mujer política, aunque nunca habla de política y poder. Lejos de estar loca, su error es tener la razón antes que las demás. La mejor prueba de ésto es que después de los asesinatos de Clitemnestra y Egisto, todos se inclinan ante Orestes. Es cierto que ella muere, pero no puede ser de otro modo, la ópera se desarrolla en la antigua Grecia. Una vez cumplida su misión, ¿qué puede hacer con su vida esta mujer más atraída por el mundo exterior que por el mundo doméstico? No tiene nada que esperar: ni función ni poder. Su misión es su vida. Una vez cumplida, no le queda otra opción que desaparecer. Sin embargo, esta vida que se acaba ha sido completa y se ha desarrollado. Ella conoció el amor, lo sintió, o al menos lo vivió –pero ¿no es a menudo la misma cosa?– por el Padre y por el Hermano. No en su connotación, sino por haber conseguido su cometido y la inmensa alegría que ésto produce. Si no fuera así acaso ella diría: «me he convertido en el fuego de la vida [...] / ¡El amor mata! / ¡Pero nadie muere sin haberlo conocido antes!».

No nos alteremos, se trata del mundo de la antigüedad: durante la guerra ella habría hecho resistencia, hoy en día Elektra sería presidente de alguna república. Strauss mismo –como dice Karl Böhm[26]– al modificar su obra, aumentó la violencia y volvió el ritmo sofocante. La Elektra de Esquilo pedía constantemente consejos a los Corifeos, la de Eurípides era más bien de estilo casera y francamente mezquina, entonces, ¿quién es más histérico Elektra o Strauss? Y, por cierto, ¿qué quiere decir una «música histérica»? ¿Acaso se dice que alguna música de Mahler, en particular en Cantos de la tierra, que llega a las cimas paroxísticas del color y la incomprensión del hombre frente a la muerte, sea histérica»? Justamente, gracias a la música de Elektra, Strauss supo de un modo admirable penetrar en el dominio infinitamente complejo de la psicología femenina. Su música aporta un prolongamiento casi ilimitado en el ámbito dramático, permite pasar del mundo terrestre y material al mundo espiritual y metafísico. Nunca hasta ahora, se había oído a una orquesta pasar por todos los tonos del miedo, del jubilo, de la felicidad, del éxtasis, del horror y la angustia. Nunca se había osado a semejante violencia sonora, a una orquestación con ese atrevimiento o se había escrito una música tan extraña, subversiva y desmesurada. En el encuentro de los hermanos, rara vez la música habrá traducido una felicidad amorosa, una plenitud física similar, «los miles de tintes

del declive de un mundo moral que se vuelve casi incomprensible»[27]…

Con su Elektra, Strauss prueba que la ópera occidental es descendiente directa de la tragedia griega. Mediremos la distancia recorrida entre los poetas de la antigüedad y Hofmannsthal. Sófocles hace de Elektra un drama, una acción ingenua y ruda. Ya Esquilo, tratando el mismo tema en Las Coéforas, da indicaciones del tempo: «agitado», «más vivo», «siempre moderado», etc. Pero para el compositor y el libretista de principios del siglo XX, Elektra se vuelve una tragedia esclarecida por las nuevas luces del freudismo. Sin duda, fue Strauss quien llevó a Elektra a su paroxismo. Pero la visión de Hugo von Hofmannsthal es aún más profunda: más allá del problema de la mujer, una es terrenal, a la otra la habita una misión que la sobrepasa, trata sobre el destino. El de Elektra es ser heroica, lo que la hace tener «un problema elemental e inmenso de la vida: el de la fidelidad [...] perseverar siempre hasta la muerte»[28]; mientras que el de Crisótemis es ser humana, «vivir, seguir viviendo, hacer caso omiso, transformarse, abandonar la unidad del alma»[29], permanecer mujer sin «caer en la animalidad sin memoria»[30].

«Lo que queremos es la ciencia y la libertad»

Louise Michel, Memorias

Ariadna, la realidad sentimenta

Posiblemente por enfrentarla a Barbazul, sin duda el campeón legendario del machismo, el músico Paul Dukas y el escritor Maurice Maeterlinck dieron vida a una Ariadna totalmente diferente de la que nos dejó la mitología griega y, más tarde, la historia de la ópera. Es significativo que de la Ariadna de Monteverdi (1608) no nos quede sino el célebre lamento, canto desgarrador y lastimoso. También es significativo que Richard Strauss lance a su Ariadna en los brazos de Baco, haciéndole creer que ella se entrega a la muerte, y que la ópera de Darius Milhaud (1927) se titule El Abandono de Ariadna. No hay ninguna razón para que las de Martin Marais (1696), Haendel (1734), Massenet (1906) fueran diferentes. Ariadna era el arquetipo de la mujer abandonada, pero en Ariadna y Barbazul es una triunfadora de la sombra, una liberadora, una mujer radiante, realista y sentimental la que entra en escena.

La ópera comienza con la descripción musical de Barbazul. La masa orquestal es misteriosa y grave. La atmósfera angustiosa está enfatizada por las percusiones y amplificada por las voces de una muchedumbre invisible que rodea el castillo en un confuso alboroto. Del coro, colocado entre bastidores y al que no se le entienden las palabras, salen unas exclamaciones aterradoras: «¡No sigáis adelante! ¡Devolveos!… No entréis, es la muerte… ¡Asesino! Ésta será la sexta…» Ariadna y su Nodriza penetran en la gran sala del castillo. El contraste entre ambas mujeres es grande. La Nodriza no puede esconder sus malos presentimientos, que enuncia con una voz trágica: él «ha matado a cinco mujeres», mientras que Ariadna serena, tiernamente acompañada por la orquesta, que se ha tornado tranquila y dulce, anuncia: «Me ama, soy bella y descubriré su secreto». Si no retrocede es porque siente, como lo sintió «en el lejano país, donde su amor salvaje y tierno a la vez, [fue a] buscarme», que las otras mujeres no están muertas. «Allá lo sentí, aquí estoy segura de ello». Barbazul hace que le entreguen siete llaves, seis son de plata, «están permitidas», pero la llave de oro está prohibida. Sin embargo, dice, rebelde, «ésta es la única que importa», pues «lo que es permitido no servirá de nada». La reacción inmediata de Ariadna es desobedecer, sobre todo «cuando se reciben ordenes amenazantes e injustificadas». Para ella, es una urgencia, una necesidad, un deber. La Nodriza

no opina lo mismo. ¿Cómo? ¡No darle importancia a tesoros, seguramente magníficos, encerrados con doble vuelta de llave, por este monstruo con sus llaves de plata! «Ábrelos tú misma si quieres, pero quiero que sepas que esas puertas con cerraduras de plata no deben distraernos de lo que necesitamos saber». En efecto, de la primera puerta que la Nodriza abre enardecida, sale una cascada de amatistas. La orquesta despliega armonías rutilantes y «centellea con una crepitación maravillosa»[31], mientras la Nodriza, encandilada, contempla todo tipo de joyas, «collares, brazaletes, anillos… derrumbándose en llamas violetas»[32]. «Cógelas», grita extasiada, «¡recoge las más bellas! [...] Sumerge tus brazos en ellas». Ariadna permanece lejana, indiferente, no comparte la admiración de su Nodriza, que se precipita hacia la segunda puerta. Esta vez se encuentran con el estallido azuloso «de una lluvia de zafiros», «bellos zafiros», comenta Ariadna. Pero el tiempo apremia, «abre la tercera puerta», ya que «el tiempo que disponemos es escaso». Sólo se siente atraída por la puerta prohibida, la que la llave de oro hará dar vuelta sobre sus goznes. La tercera puerta encierra perlas. La cuarta, esmeraldas. La quinta, rubíes. La sexta, diamantes. «Esta vez el resplandor es intolerable». Ariadna pega un fuerte grito. Y con una aria suntuosa, dominando la orquesta con su voz luminosa, exalta los diamantes, que simbolizan su pasión por la claridad, «la más bella de todas las piedras», que «no tiene reposo y nunca será vencida por sí misma». La orquesta se aviva, y con un crescendo de los violines, allí, detrás de los diamantes, Ariadna descubre finalmente la séptima puerta. Es la frontera prohibida, la Nodriza se siente muy débil, demasiado vulnerable para atravesarla. La orquesta se calla para que se entienda, sin equívoco, la frase decisiva que pronuncia Ariadna, como para subrayar su importancia y la soledad que ella arrastra: «Quiero ir sola». De la puerta abierta, negra y oscura, se elevan unos cantos ahogados, extraños, con una sensibilidad en desuso, que evocan una vida lejana, ausente, opuesta a la de Ariadna, tan presente y actual. Son las otras mujeres, dice la Nodriza. Ariadna comienza a bajar hacia el sótano cuando aparece Barbazul; entre este hombre y esta mujer, en un diálogo de una gran sobriedad pero lleno de sobreentendidos, intensificado por la música, se representará una escena en la que los hombres y las mujeres son desde el inicio de los tiempos, los eternos actores. Barbazul se acerca a Ariadna con una voz oscura que hace que ella se estremezca, él se extraña: «¿Usted también?». Pero ella le contesta con mucha dulzura: «Sobre todo yo». Él insiste: «Era poca cosa lo que yo pedía: [...] Renuncia a conocer la verdad». A su vez, Ariadna le replica con una voz dura, casi malvada: «Pediste más de lo que diste». Él continua con un extraño discurso: «Perdiste la felicidad que yo quería para ti», se obstina, definitivo. Ella se ahoga y la música se vuelve sofocante: «La felicidad que yo quiero no puede

vivir en la sombra». El hombre ya no quiere oír más, trata de llevarse a Ariadna hacia el sótano, forcejean, ella intenta soltarse, la Nodriza entra en pánico. «De pronto, una piedra lanzada desde afuera rompe una de las ventanas», la puerta se abre y «los campesinos curiosos se acercan a la puerta»[33]. Barbazul suelta a Ariadna y saca su espada para defenderse. La orquesta, que se desencadena durante la lucha y deja estallar los instrumentos de viento a los que se agregan las percusiones, al igual que Ariadna, encuentra su tranquilidad. Se dirige a los campesinos y tranquila les pregunta: «¿Qué queréis? No me ha hecho daño alguno». La música se suaviza con una textura muy tierna, las cuerdas dan una última nota muy sostenida que se prolonga…

Ariadna no es de las que abandonan: cuando el telón se levanta en el segundo acto, ella baja los escalones que la llevan al sótano, donde se encuentran encerradas las mujeres. La orquesta, que se divide en temas amenazantes y melodías consoladoras, envuelve esta escena con sonoridades, algunas veces, sofocadas, oscuras y otras alegres y luminosas. Imagen de la lucha entre la sombra y la luz, entre el temor y la esperanza, entre la tristeza y la alegría, entre las mujeres encerradas en esos muros y la libre Ariadna. «Nunca volveremos a ver la luz del día», dice la Nodriza, pesimista. «No tengas miedo», le dice Ariadna, «él está herido», pero sobre todo cuando dice: «Aunque él todavía lo ignora, está vencido». Un poco embriagada agrega, «nos liberará con lágrimas en los ojos», pero sigue alerta, «es mejor que nos liberemos nosotras mismas». El sótano es oscuro, tanto que al principio ella no logra ver nada y se pregunta si las mujeres que están allí –de lo que ella está segura– aún siguen vivas. Sin embargo, logra ver «amontonadas en las sombras de las bóvedas más lejanas, cinco siluetas de mujeres inmóviles»[34]. (Es poco decir que Maeterlinck nos demarca la tarea, ¡el simbolismo de esta situación es tan manifiesto!). Se encuentran inmóviles; en cambio Ariadna está llena de vida, «ella corre hacia ellas, las abraza, las acaricia…»[35], y en un grito de alegría: «¡Ah! ¡Las he encontrado!» Lejos de estar muertas, están lozanas, como pequeñas niñas que no han vivido: «Sus mejillas son iguales a las de los niños». Ariadna se siente como una madre «cuyos niños esperan la luz». Las mujeres encerradas entre muros están en un triste estado, «vestidas con harapos, la cabellera despeinada, los rostros desencajados y la mirada espantada»[36]. Sin embargo, Ariadna se extraña de cómo ella las asusta, se les acerca como una hermana (Maeterlinck, ¿inventor de la hermandad?…) En realidad, a lo que le temen es a la luz. Poco a poco, se animan, Sélysette se inquieta: él la ha castigado como a nosotras, «¿también has

desobedecido?» ¿Pueden entender que Ariadna ha descendido por su propia voluntad a esta tumba en la que ellas creen que sólo la dominación y el poder de Barbazul puede encerrarlas? «Yo sólo obedecí pero a otras leyes que las de él», unas leyes diferentes, imperiosas, personales. Ellas escucharán lo que la orquesta enfatiza tan bien: yo he venido «a liberaros a todas», y Ariadna indaga: «¿Qué hacíais aquí? ¿No buscasteis la manera de huir?» Ellas le hacen un cuadro impecable de la condición femenina: «Rezábamos, cantábamos, llorábamos y esperábamos siempre...», en cuanto a huir: «Está prohibido». ¡Pobre Ariadna!: cae desde muy alto. ¿Esperar qué y de quién?, pobres inocentes. «¿No echáis de menos la luz del día, los pájaros en los árboles y los inmensos jardines que florecen allá arriba? ¿Acaso no sabéis que es primavera?» La orquesta hace un cuadro encantador de la naturaleza antes de oscurecerse repentinamente. Una gota de agua cae sobre la llama de la lámpara que Ariadna tiene en la mano y todas se encuentran de nuevo en tinieblas. Por un instante, Ariadna se desconcierta. La oscuridad le impide actuar y ella se niega a acostumbrarse a ésta, al contrario de sus compañeras. Sélysette, Ygraine, Mélisande, Bellangere y Alladine la dirigen hacia un débil rayo de luz, «¿hay claridad en las profundidades tenebrosas?» Sélysette la dirige hacia una «luz extensa y pálida que aclara todo el fondo de la última bóveda»[37]. ¿De dónde viene esa luz? «No lo sabemos». Ariadna: «¡Hay que averiguarlo!» Con ayuda de las mujeres, sube sobre la pared rocosa del sótano y descubre unas «barras de hierro y unos cerrojos enormes»[38]. ¿Habéis tratado de empujar? «No, no se puede tocar», dice Mélisande, «dicen que estos muros están bajo el mar». Ariadna intenta con dificultad abrir el tragaluz. Las mujeres siguen todos sus movimientos «con los ojos muy abiertos»[39]. Acompañada por una simple línea melódica, desolada por su pasividad, ella canta con tristeza: «¿Para qué queréis que os libere, si adoráis las tinieblas? ¿Por qué lloráis tanto si aquí sois dichosas?» ¿Consentirían ellas «con delicia su sumisión?»[40]. Ariadna se siente desalentada, le parece muy difícil liberar a las presas de un encierro que no sólo es material; la orquesta, de un modo bullicioso, se hace eco de su lucha. Finalmente logra quebrar un cristal y hacer que la luz entre en las tinieblas del sótano. La orquesta estalla con todos sus instrumentos en una tonalidad de do mayor, «la tonalidad de la claridad»[41], y es el deslumbramiento para Ariadna, quien vacila. «Venid todas, no soy capaz de bajar. ¡No veo dónde apoyar mis pies, pues oleadas de fuego levantan mi vestido!» Horrorizada dice: «¡Voy a caer en vuestras tinieblas!» La orquesta hace silencio. «Hay un instante de mutismo deslumbrador, durante el cual en el exterior se oye el murmullo del mar, la caricia del viento en las plantas, el canto de los pájaros y las campanillas de una manada que pasa a lo lejos en el campo»[42]. Maeterlink no sería Maeterlink si no hubiese colocado al inevitable

pastor y su rebaño, un mar juguetón que «se ríe de los días que lo vuelven feliz» y también, como veremos más adelante, unas cabelleras que «sonríen». Finalmente, la vida al aire libre, opuesta al encierro en las tinieblas del castillo. En un desencadenamiento sonoro, ellas finalmente se ven a la luz del día: «¡Oh, qué pálida estás, Mélisande [...] tu ropa está hecha harapos [...] ¡qué largo tenemos el cabello!» Salid, «aprovechad esta embriaguez para escapar de la tumba», les canta victoriosa Ariadna, «venid todas, miles de rayos de luz danzan en las crestas de las olas». Ellas salen por la abertura y desaparecen en la claridad mientras que cae el telón.

En el tercer acto, de nuevo encontramos a las mujeres liberadas en la sala de las joyas y los adornos. El preludio orquestal deja una sospecha, un punto de interrogación. Los violines, con un sombrío despliegue, hacen percibir una frágil esperanza, los vientos le contestan con nostalgia. Ese estremecimiento impalpable nos indica que la situación se desenlaza, pero el motivo de la libertad, que se afirma, es doloroso. De pie, frente a grandes espejos, las mujeres se arreglan. Ariadna va de unas a otras, las aconseja, las anima. Su larga estadía en las tinieblas les ha hecho olvidar el arte de hacerse bellas, y ya que «seremos libres, y debemos estar bellas». Pero los puentes del castillo embrujado «se levantan por sí solos»[43]. Ellas no han sabido, o no han podido, alejarse de ellos. «No hemos podido salir del castillo, pero es tan bello», dice Sélysette, «que yo hubiese añorado». Pero no importa, él se ha marchado... Por cierto, ¿dónde está? ¿Quizá fue a buscar refuerzo para «regresar como amo y señor»? Ahora las mujeres se sujetan de Ariadna: «¿Tú no te irás?» Por el momento es imposible, dice ella, «los muros son infranqueables y las puertas están cerradas [...] pero más allá de estos muros se esconden los campesinos y sé que están atentos de nosotras». Confiada: «No desesperéis, hermanas mías, seremos libres». Las mujeres ayudadas por Ariadna, han vuelto a encontrar sus bellezas pasadas, de las que se habían olvidado. Preguntan: «¿De dónde viene esa belleza? ¡De usted! Se escondía en usted, lo único que faltaba era ponerla al día, hacerla vivir, canta la liberadora de los cuerpos y los espíritus». «La vida que regresa, ya que la voluntad de complacer resucita». Sin embargo, deja asomar un sentimiento de lástima: «Verdaderamente, mis jóvenes hermanas, no me sorprende que él no os amase lo suficiente y que él buscase a cien mujeres. Tan sólo tenía vuestras sombras… ». La Nodriza irrumpe temblorosa, enloquecida: «¡Ha vuelto! ¡Está aquí!» Uno de los guardias lo ha visto, dice que «el amo regresa», pero los campesinos lo saben y «ellos se sublevarán». En efecto, la Nodriza nos narra lo

que pasa en el exterior del castillo: Barbazul se baja de su carroza. Herido, se tambalea, los campesinos se lanzan sobre él y «le amarran los brazos y las piernas». Ellos bailan y cantan. «¡Lo van a arrojar al foso!», grita Mélisande. Ariadna domina el alboroto y exige con una voz fuerte: «¡No! ¡Eso no! ¡No lo matéis!». La han oído y ella previene: «Yo voy a abriros la puerta del salón». Pero las mujeres están enloquecidas: «¡No! ¡No! ¡Ariadna!… están borrachos… ¡Ten cuidado, se acercan!…» Ariadna, muy segura de sí misma les dice: «No temáis nada, quedaros donde estáis, yo iré sola». Las cinco mujeres retroceden, una vez más aterradas. Unos campesinos colocan a Barbazul sólidamente amarrado frente a Ariadna. Ella se detiene ante ellos «grave, tranquila, y altiva»[44]. Ellos se detienen extrañados y se callan intrigados. Pero las mujeres… ¡las mujeres caen de rodillas ante el opresor! «Os traemos al asesino», dice un campesino, que agrega: «Vengaos como queráis». Ariadna no quiere saber nada de esta ridícula autorización. «¿Queréis que os ayudemos?» Con ironía, ella asegura: «No es necesario; podremos arreglarnos». Los campesinos muestran sus heridas, «sois unos héroes», aseguran ellas con énfasis, «nuestros salvadores [...] regresad al pueblo y cuidad vuestras heridas». Pero de pronto, viendo a las mujeres, ella grita: «¡Estabais de rodillas!» La orquesta se conmueve con ella. Estupefacta, aterrada, ella comprende que esas mujeres, que han estado encerradas, no sólo aman la esclavitud, sino que adoran a su verdugo. Mientras que Ariadna cura con dulzura al hombre tumbado a sus pies, las mujeres se acercan a su tan amado tirano. Para él, todo lo que sea necesario: «Traednos agua para lavarle las heridas [...] un paño suave [...] mi velo blanco [...] ¿queréis que le sostenga la cabeza?». Allandine le da un beso furtivo al opresor. La situación de Barbazul no es gloriosa: su estado es lamentable. La orquesta desarrolla un tema muy tierno a la imagen de la dulce solicitud de esas mujeres, conmovedora y desconsoladora a la vez. Ariadna pregunta: «¿Tenéis una daga?» La Nodriza, desconfiada: «Esperad a que hable… no sabemos todavía si…» Ariadna corta las últimas ligaduras. Cuando Barbazul se siente libre vuelve su mirada hacia Ariadna. Ella le tiende la mano y murmura serena y triste: «Adiós». La orquesta se interrumpe de un modo brutal. Él quiere retenerla, pero «ella se suelta dulcemente y se dirige hacia la puerta»[45]. La orquesta se torna desgarradora, un solo de violín suplica..., luego ella le pregunta a cada una de las mujeres si quieren seguirla. Todas se niegan. «¿Tú tampoco, Sélysette? ¿Me acompañas, Mélisande? ¿No vienes, Ygraine?» Ellas le preguntan si volverá. «Yo no volveré». «¿De verdad vosotras no queréis seguirme?, la puerta está abierta y el campo tiene tonos azulados [...] El bosque y el mar nos llaman desde lejos y la aurora se tiende en la bóveda azul para mostrarnos un mundo inundado de esperanza». Pero no para ellas. Una música con una profunda serenidad

acompaña la ida de Ariadna, tranquila, en calma, apacible, semejante a la comprensión respetuosa de la heroína hacia sus compañeras, de su fuerza y su confianza en sí misma. «Quedaos... y sed felices». Mientras el telón baja lentamente sube los escalones que la llevan a otras luchas, hacia un mundo luminoso. El de la búsqueda personal de la verdad.

En el estreno de Ariadna y Barbazul el público se mostró mucho más comprensivo que los críticos musicales. Toda obra nueva provocaba en ellos una pregunta sistemática, verdadero reflejo pavloviano, ¿es esta obra wagneriana? Gabriel Fauré, por su parte, se entusiasmó con las «sonoridades profundas, bellas y singulares de la orquesta [...] ecos de un pensamiento humano generoso»[46]. Paul Dukas necesitó ocho años para componer la música de esta ópera, un verdadero comentario polifónico antes que todo psicológico, la «conciencia misma de la acción interior» y «que aumenta el significado»[47] del texto de Maeterlinck, una música con un lirismo interior radiante. Vincent D’Indy llegó a decir: «Es la manifestación más potente de música dramática que se haya producido desde los dramas wagnerianos», lo que es un poco exagerado. Gerard Condé, más moderado, pone a la luz la «afinidad evidente [que existe] entre un drama, que trata sólo de obstáculos que deben superarse y un lenguaje musical cuyos intervalos tensos pueden ser considerados como la característica esencial»[48]. En efecto, es una música que se sitúa entre los dos extremos que representan Wagner y Debussy, en el confín de la tonalidad, una tonalidad suspendida»[49], semejante a la pregunta que hace Ariadna, de la que conocerá la respuesta en la escena final. Sin embargo, Paul Dukas, «ese ferviente de la verdad», como lo califica Olivier Messiaen, cuya «comprensión de la obra sobrepasaba a la mía»[50], agrega Maeterlinck, tenía un profundo pesimismo hacia los demás y sí mismo. Durante su vida, no paró de componer, pero destruyó casi todo antes de su muerte. Al director de una revista musical que deseaba su colaboración le contestó con una negativa, agregando: «Tenemos muy poca acción sobre el público».

Ya habíamos encontrado a Barbazul en Béla Bartók. Al contrario que el compositor húngaro, en donde se instauraba un diálogo soberbio entre el héroe y su mujer Judith, el compositor francés, como Richard Strauss en Elektra, destierra totalmente al hombre de su ópera. Aunque Barbazul sólo pronuncia

cinco frases cortas en el primer acto, lapidarias y significativas, constantemente se habla de él. Ariadna y Barbazul es, ante todo, un discurso entre mujeres que dejan en evidencia la zona frágil en la que se encuentra la libertad de la mujer enamorada frente al poder del hombre, el intervalo poético pero indeterminado de cuando se encuentran y tratan de amarse. Paul Dukas dice que Barbazul es un joyero-verdugo, que es una definición divertida y, después de todo, muy justa de los hombres que se autodenominan como machos. Ariadna, con gran habilidad, lo desmitificará y desengañará. ¿De qué está hecha la concepción primaria que se hace Barbazul de las mujeres y el amor? ¿Sobre qué se apoya ella? ¿Dónde está su fuerza?, que debemos admitir es indestructible e irresistible. No se puede contar la leyenda de Barbazul, cuyo modelo lejano y real es el siniestro Gille de Rais, haciendo caso omiso del lugar donde vive, un símbolo exterior de su riqueza pero también símbolo interior de su pobreza, ciudadela substraída de su espíritu: el castillo. Su desgracia es inmensa: si lo habita, lo aplasta el peso de la soledad y la tristeza, si lo deja encierra allí con doble vuelta de llave a sus mujeres, sus riquezas y sus secretos. «¿Renuncias a conocer la verdad?», le pregunta a sus sucesivas esposas, pero adentrándose en el bosque siempre profundo de sus oscuros pensamientos, es también lo que él se exige, confesando a sus espaldas su extrema fragilidad. En su oscuridad, él puede hacer reinar el terror con más facilidad, porque las mujeres, y no sólo ellas, aceptan la situación más que ser víctimas consintientes. Ante lo desconocido, ante «la temible incertidumbre»[51], los campesinos, la Nodriza, las mujeres y todos los demás preferirán una «esclavitud familiar»[52]. Como una araña que teje su red, metódico, Barbazul ha instaurado un sistema de dependencia que todos han aceptado, para los que la costumbre no es un peso sino un refugio, todos aquéllos que confunden el conformismo con el gusto por el orden y que no quieren intentar comprender por qué le temen a las tempestades subversivas del saber y el conocimiento. Paul Dukas ahogó la voz de los campesinos en una trama musical voluntariamente desordenada, con sonoridades ahogadas que, por momentos, son las de la Nodriza y las de las cinco mujeres. Esta página orquestal expresa bien el estado de confusión en el que todos quieren permanecer. En cambio, las palabras de Barbazul nos llegan con mucha claridad y la orquesta no cubre nunca su voz. Este procedimiento nos indica cómo su punto de vista es el resultado de una elección deliberada, no quiere saber nada más de lo que ya sabe. Barbazul prefiere quedarse para siempre en un mundo de tinieblas. Nadie puede convencerlo, nadie nunca ha podido y no se podrá jamás. Lo único que queda es abandonarlo.

El tirano, el verdugo, el carcelero, al final no es tan terrible: a ciencia cierta es un joyero, otra constante del mito de Barbazul. En eso, él se une a las fantasías que descansan en el fondo del corazón de más de un hombre. ¿Cuál de ellos, en algún momento, no ha tenido el sueño de encerrar a la mujer amada en una jaula de oro en forma de estuche de joyas…?

El hombre no consigue este sueño solo. La mujer que recuerda como él, con una deliciosa nostalgia, la atmósfera embrujadora de los cuentos de Las Mil y Una Noche, lo comparte cuando está cansada de luchar para conquistar su libertad, que significa también su soledad. ¡Ariadna misma cede algunas veces!

El castillo, las joyas, la prohibición de saber, no tenían, como sabemos, ninguna razón para asustar a Ariadna. No debe extrañarnos que ella haya vencido o, más bien, dominado con tanta facilidad a este hombre falsamente terrible. Entra en el castillo con una «tranquila seguridad»[53] y una «valentía sonriente»[54]. Su fuerza no es agresiva ni reivindicativa: es real. Su serenidad es un descubrimiento para Barbazul, su tranquilidad una subversión, porque se opone a la sumisión monótona, al miedo irreflexivo, que la mención de su nombre desata en todos los demás. Cuando se interpone entre él y los campesinos: «Dejadlo, no me ha hecho daño alguno», ella se vuelve su protectora y en el último acto su salvadora. Ella es la que corta las ataduras que lo convertían en su prisionero. Sin afirmar, como lo hace Dukas: Barbazul ama apasionadamente a Ariadna –es difícil creerlo–; su gesto, sin duda, lo libera del terror que él inspiraba. Por cierto, es el único personaje de toda la ópera a quien ella puede liberar, en el sentido real como en el figurado, ya que él, al igual que ella, a pesar de su intolerancia, es el único personaje que actúa. Pero, ¿podrá renunciar él al miedo que provoca y que se desvanece desde que Ariadna y su fuerza tranquilizadora lo desaparecen? Las mujeres que dependían de él, los campesinos dominados, para los que el miedo es más necesario que el aire que respiran, ¿no son ellos mismos los que lo reestablecen en su papel de tirano? ¿Podrán imaginar una vida en la que no estuviesen obligados y sometidos ante su amo y señor?

Las cinco mujeres que Barbazul tiene encerradas en el sótano de su castillo,

responden al dulce nombre de Mélisande, Sélysette, Belangere, Ygraine y Alladine. Hay que reconocer que Maeterlinck, poeta orfebre, no las ha mimado, y con estos nombres irreales, artificiales, les será muy difícil escapar del destino de ser mujeres objeto. Su canto ahogado, que Olivier Messiaen califica de «canto gótico», sus palabras quejumbrosas, emanadas desde las profundidades del castillo, son, en efecto, el eco de una época lejana y esperemos caduca. Ariadna las descubre en un estado deplorable, «cinco formas de mujeres inmóviles», nos dice el libreto. Su sorpresa es grande cuando se da cuenta de que no son mujeres rebeldes sino unos «seres adorables», con «labios fríos y vuestras mejillas parecen las de unos niños»[55]. Después de todo, se han acostumbrado a ese lugar siniestro y en esa triste prisión soportan sin problema el cautiverio. Ni siquiera lamentan la falta de luz y se resignan a no saber «que es primavera»[56]. La irrupción de Ariadna les extraña, las deja estupefactas y, quizá, también les molesta. «¿Por qué has bajado?», le preguntan. Y, si en un primer impulso, ellas exclaman: «¡Oh sí, libéranos!», es para admitir rápidamente que es imposible porque «está prohibido»[57]. Ariadna no logrará liberar a las hijas de Orlamonde –el nombre de su padre, que les inculcó bien el arte de ser sumisas con el fin de ser amadas–: no es suficiente que las puertas se abran, que los puentes se levanten, para que los obstáculos se desvanezcan. Su rechazo por ir hacia la claridad, de saber, de entender su pasiva aceptación: «¡No, no, no se puede tocar! Dicen que estos muros están bajo el mar»; ese «no se puede» es el peso de la costumbre y, finalmente, el verdadero peligro que representa Ariadna, lo que las retiene definitivamente entre las redes de su prisión interior. Ellas no la seguirán porque son felices en sus tinieblas y prefieren la «opulenta sumisión a la libertad»[58].

Tomemos a Melisenda, cuya historia nos fue contada por Maeterlinck y Claude Debussy cinco años antes. Después de huir del castillo de Barbazul –ya que, si Pelléas y Melisenda data de 1902 y la Ariadna de Paul Dukas de 1907, cronológicamente debemos invertir el orden de los acontecimientos–, Golaud la descubre al borde de una fuente en un estado de total desasosiego, repitiendo incansablemente que ella desconoce de dónde viene y adónde se dirige. Su amor por Pelléas no es sino un esbozo, un bosquejo inacabado, que es incapaz de vivir. Ella lo arrastra en su caída, y Golaud enloquece por haberse reunido con esa mujer incomprensible, negativa, que hace estallar lo peor de sí. En Pelléas y Melisenda, asistimos a la muerte de un ser encerrado, alienado por su incapacidad de querer. Ariadna tenía razón: huir no es suficiente. Ella misma no

habrá sido sino un «estallido en la noche, una luz en la muerte espiritual de esas mujeres»[59]. No debemos conmovernos demasiado: existen mujeres que están encerradas, felices de estarlo. Ellas cierran la entrada de su tumba a cualquiera que quiera atraerlas hacia el exterior, adoran a su carcelero y niegan el mundo exterior. Para ellas, éste no existe. Los campesinos y la Nodriza tienen la misma actitud pasiva, asustada, infantil, de las cinco mujeres de Barbazul. Su extrañeza ante los hechos y gestos de Ariadna, demuestran la misma incomprensión y el rechazo a cuestionar el orden establecido, representado aquí por Barbazul, aunque sea incomprensible. Quieren matar al tirano, «capturarlo» dicen, porque sólo conocen un mundo de dominación. Pero están de su lado.

Antes de que la heroína entre en escena, un coro invisible la acompaña y describe los mil peligros a los que ella se expone. Trata de prevenirla: «¡No entres! Es la muerte». Una voz se destaca y dice extrañada: «¿Por qué ha venido? Me han dicho que fue idea suya». Otra dice que «ella sabe todo», mientras que hace una última pregunta, incrédula, sospechosa: «¿Qué sabe ella? Lo que yo también sé». Estas palabras sibilinas, ahogadas en la masa orquestal, develan desde el principio la voluntad de la joven mujer, la naturaleza del misterio que ella pretende descubrir y las fuerzas que se le opondrán. Ariadna no ha dejado su país para ser la sexta mujer de un hombre cuya reputación no es buena. A propósito de este hombre, ya casado cinco veces, circulan terribles rumores. Han llegado hasta el lejano país, donde el amor salvaje de Barbazul fue a buscarla. ¿Qué esconde ese extraño misterio?» Ella sólo cuenta con su intuición para disipar las dudas con respecto a las mujeres que la han precedido. Ignora lo que va a descubrir, pero está segura de lograrlo: «Me ama, soy bella y descubriré su secreto». Segura también de que las habladurías públicas, que se basan en unos rumores vagos y contradictorios, están tan alejadas de la verdad como de la realidad. Las mujeres que, supuestamente, están muertas, asesinadas, están vivas. La primera frase de Ariadna es la respuesta a la alerta terrorífica de su Nodriza –«ha matado a cinco mujeres»– ; ahora es una certeza: ellas «no están muertas». Cuando él le da las siete llaves, seis de ellas permitidas y la séptima de oro prohibida, Barbazul, fatalmente, le da una pista a Ariadna. Para esta mujer audaz e insolente, es evidente que ésta es «la única que importa». A Ariadna, lo que está permitido y a la vista no le interesa, «lo que está permitido no servirá de nada». Ella no se toma el tiempo para maravillarse, como la Nodriza con la montaña de amatistas, el encandilamiento de los zafiros, el diluvio de perlas, el resplandor de las esmeraldas, la incandescencia de los

rubíes. Sólo el esplendor de los diamantes le arranca una exclamación de admiración, representa la pasión por la claridad y la conduce hacia la puerta prohibida. Por supuesto, en ese preciso momento es cuando Barbazul interviene. Ariadna acaba de atravesar el límite entre lo que este hombre autoriza y lo que esta mujer se autoriza. Su breve diálogo se resume en:

BARBAZUL:	«Renuncia a conocer la verdad y podré perdonarte…».
ARIADNA:	«Podré perdonar cuando sepa todo».

Las joyas están destinadas para ésto, son una recompensa para las que renuncian a saber. Mis joyas contra tu ignorancia. Del mito de Barbazul, sea contado por Charles Perrault o puesto en música por Paul Dukas o Béla Bartók, debemos concluir que hay un defecto que los hombres nunca le perdonan a las mujeres: la curiosidad. Si tanto le temen a nuestra curiosidad y que, en 1907, en una ópera, un hombre todavía pueda exigir de una mujer que ella renuncie a saber; si produjo tanta burla, estimado Molière de Las mujeres sabias, es que, realmente, representa ante sus ojos un verdadero peligro, y que nuestro acceso a su instrucción les molesta. Ariadna trata de indagar más allá de lo que Barbazul permite, pero el pedestal en el que se fijaba su estatua reaccionaria empieza a agrietarse. Además, como se atreve a pretender que él pide «poca cosa» y que Ariadna, por querer saber, echa todo a perder –«perdiste la felicidad que yo deseaba para ti»–, la joven mujer ejecuta lo que considera una virtud cardinal: la desobediencia. Ella estaba preparada: se lo anuncia a su Nodriza al entrar en la galería del castillo, al principio del primer acto: «Hay que desobedecer: ésta es la primera regla cuando se reciben ordenes amenazantes e injustificadas». Por cierto, los hechos le prueban que no se equivoca al desobedecer. Barbazul, neutralizado por la irrupción de los campesinos, debe abandonar el lugar. Si se queda mudo, lo imaginamos muy molesto. Estamos ante Ariadna, libre de cruzar la puerta y bajar al sótano, ya que «su cólera me recuerda lo que su amor me negaba»[60]. Y, allí, en la oscuridad de la celda «amontonadas en la sombra de las bóvedas más lejanas»[61], se adivina un grupo sin forma que gime: las mujeres. Béla Bartók reproducirá esta misma situación, cuán significante, en El Castillo de Barbazul (1912). Tanto para Paul Dukas como para él, las mujeres están encerradas pero vivas; sin embargo, para el compositor húngaro, el símbolo, así sea turbador, no parece tener la misma significación. Castigadas con el encierro, las cinco mujeres que Ariadna descubre en el sótano del castillo han cometido, como ella, el pecado de ser curiosas. Han admitido haber actuado mal y han aceptado la sentencia de Barbazul. Al contrario, para Ariadna la curiosidad no es un defecto y la desobediencia no es reconocida ni vivida como una rebeldía.

Desde la Antigüedad, el nombre de Ariadna ha estado lleno de significados y no debería extrañarnos que Maeterlinck, en una obra en la que todo está lleno de símbolos hasta la exageración –con Mallarmé, Debussy, Gustave Moreau, el simbolismo reinaba en la en poesía, la música, la pintura–, escogiera este

nombre para la heroína de su cuento. Tras seguir los consejos de la joven juiciosa y desenredar la madeja de hilo que le había dado para escapar de la muerte horrible que le esperaba en el fondo del laberinto, Teseo es el primer hombre que supo recorrer el camino que lleva del mundo de las tinieblas al de la luz. ¿La astucia de esta mujer lo habrá inquietado al punto que prefiriera abandonarla en la isla de Naxos? Nos atrevemos a creerlo… De todas maneras, gracias a esta pionera del psicoanálisis, de ahora en adelante, todos sabremos desenredar el hilo de nuestros recuerdos y sacar a la superficie lo que ha estado enterrado en nuestro inconsciente. Al bajar al sótano del castillo e intentar entender la compleja mentalidad de las cinco mujeres, Ariadna entenderá qué les impide romper las cadenas que las sujetan a Barbazul. ¿Por qué adoran a su verdugo? ¿Por qué la Nodriza y los campesinos sienten tal veneración (la palabra no es demasiado fuerte) por la supuesta fuerza de Barbazul? Se debe, escribe Olivier Messiaen, a que «el demonio de la costumbre hace preferir los sufrimientos que conocemos a las alegrías que desconocemos»[62]. Mélisande, Sélysette, y sus compañeras, a pesar de soñar con la libertad, no desean conquistarla. Por negarse a saber es que se inclinan ante el orden establecido, porque «para los mediocres es suficiente una solución mediocre»[63]. Contra ésto se revela Ariadna, y la música de Paul Dukas en el segundo acto es «un genial crescendo de la sombra a la luz»[64]. Su búsqueda de la verdad le permite desmitificar el poder del hombre sobre la mujer, quien no busca entender no puede liberarse. Lejos de ser una militante o una iluminada, Ariadna es una triunfadora del oscurantismo, una mujer dotada de razón, semejante a su creador Paul Dukas. Él leía con pasión a Descartes y Spinoza, escribe André George, además tenía predilección por cierto pasaje de La Ética, «donde se demuestra que la Razón sola libera al hombre de sus servidumbres»[65]. Ariadna creía que su misión era ser una liberadora «esperada y deseada»[66], pero confunde su propia necesidad de libertad con «la poca necesidad que sienten sus compañeras»[67]; el verdadero riesgo que ella corre, el peligro al que se expone no es resistirse a Barbazul, ni siquiera entender lo que hace de este hombre ordinario un tirano temido, sino más bien ir al encuentro de una decepción y lograr sobrellevar la prueba que supone este fracaso. El desmoronamiento de su sueño de liberar a los demás es una experiencia nueva para Ariadna. Ella, que es juventud y esperanza, como dice Dukas, pero sobre todo vida, se muestra una mujer respetuosa de las anticuadas tradiciones que las otras mujeres añoran irresistiblemente. Luego de escuchar con ternura y simpatía las quejas de sus compañeras encerradas, de sorprenderse de su resignación, muestra comprensión hacia ellas. Ella no se impone, propone. Los diamantes, ha dicho, son el símbolo de «la pasión por la claridad», ahora no tiene nada más que vencer que a sí misma. Al sobreponerse

de esta decepción y comprender que lo esencial para ella no lo es para las demás, y darse cuenta, con «un doloroso estupor»[68], de que no es imprescindible y de que nadie «necesita de su abnegación heroica»[69], acepta irse sola, sin haber convencido a nadie. Sin embargo, habrá conseguido dar un nuevo paso hacia el dominio del conocimiento y la libertad: se marcha del castillo con esta victoria, «muy tranquila y muy triste», liberada de la piedad que le inspiraban sus compañeras. Judith, la húngara, en El Castillo de Barbazul, quería, al igual que Ariadna, hacer que la luz entrara en el castillo del hombre amado. Si el final de la ópera de Béla Bartók es tan absolutamente desesperado es porque Barbazul rechaza con todas sus fuerzas y terquedad la luz que le mostraría de qué está hecha su angustia. Escoge quedarse encerrado en un mundo de preguntas, que él decide no tengan respuesta. La ópera de Bartók está centrada en la angustia del hombre. La de Dukas, en la mujer, como fuente de luz, pero sería una lástima hacer de Ariadna y Barbazul una ópera feminista (aún cuando se trata de hermandad). Él hace una apología entusiasta del Conocimiento y la Razón. El logro más grande de sus autores es haber sabido hacer emotivos unos conceptos habitualmente muy severos y austeros. No debe extrañarnos que una mujer sea la abogada de todo eso. ¿Acaso no estamos en la ópera?

Entre el músico y el poeta parece haber surgido una escisión con respecto a Ariadna. Maeterlinck escribe, con cierta coquetería, que él no veía en su texto sino un «tema conveniente de desarrollos líricos»[70] y que además no debían buscarse «segundas intenciones morales o filosóficas»[71]. Sin duda podemos decir que la obra se le escapó para volverse la del músico. Sin embargo, Paul Dukas se parece en todo a su heroína. Al igual que ella, él permanece como «una figura aparte en la música francesa»[72]. Estamos ante un compositor que es un raro ejemplo, tiró al fuego todo lo que le parecía inútil para que nadie juzgara su obra, él mismo la recortó y no le dejó a la posteridad ninguna elección. De él nos quedan sólo doce números de opus, doce obras maestras indiscutibles. Era de esos seres que no hacen nada que no sea útil para sí mismos: «Poco importa parecer no hacer nada si es para hacer lo mejor para uno mismo…»[73], le decía a Vincent d’Indy. Al mismo tiempo, sus escritos sobre la música revelan que tenía grandes cualidades de escritura, una percepción aguda del tema que lo apasionaba y una percepción que iba hasta el escepticismo. Podríamos preguntarnos si semejante clarividencia no le llevó a tener un juicio demasiado severo, incluso pesimista, al encontrarse con su obra personal. Un «para qué» razonado, pues el esplendor orquestal de Ariadna, de El aprendiz de brujo,

basada en un poema de Goethe, no nos deja ninguna duda sobre las cualidades de un compositor que sabía dar un «valor expresivo a cada idea»[74]; él escribió: «La música hace brotar el sentimiento latente o disimulado, lo amplifica y lo exalta»[75]. Este hombre, que se apegó siempre a conservar su libertad, rehusando cambiarla «en contra de una convención más fuerte que todas las convenciones precedentes»[76], que no perteneció a ningún movimiento de ninguna escuela, tenía por principio respetar la personalidad de cada uno de sus alumnos en nombre de una virtud para él esencial, que aceptaba con cada diversidad: la verdad. A uno de ellos le escribió: «Usted tiene razón de querer perseverar en el sentido que le parece que es su propia verdad. Eso es mejor que mendigar a diestra y siniestra pedazos de las verdades de los demás»[77]. Según cuenta Olivier Messiaen, él solía decir: «¿Quién conoce la verdad?» Además tuvo el valor de calificar de «necedades» lo que Nietzsche escribió sobre Wagner, y mucho más cuando el filósofo compara a Carmen con la Tetralogía, lo que la mayoría de las personas aceptaron y continúan aceptando con una mezcla de perplejidad y devoción, sin atreverse a cuestionar la opinión de Nietzsche.

Paul Dukas es de los que también ofrece su obra al público sin ninguna restricción. Él escribe: «El poeta crea, los siglos agregan el símbolo»[78], es tan cierto que la obra de arte, una vez fuera de las manos de su creador vive su propia vida, la nuestra, a la vez la que le damos, y la que nos transmite por las reflexiones que nos inspira. Si Paul Dukas siempre se defendió de haber expresado una «convicción feminista»[79] en su única ópera, y Olivier Messiaen ve allí «el magnífico combate de la luz y la sombra [...] luz de todas las religiones y de todas las filosofías»[80], Maurice Maeterlinck no sólo deja toda libertad a nuestra interpretación, para descubrir a través del símbolo y la obra de arte el «sentido de los acontecimientos y de la vida insospechable de la profundidad de nuestro ser»[81]. Pero, además, nos pide «una misión creadora»[82], puesto que espera que los espectadores vayan más allá de una actitud puramente receptiva. Contentarse con eso sería prueba de «nuestra incomprensión»[83]. Sin embargo, es extraño constatar que Ariadna y Barbazul es una ópera menos conocida y representada que la popular Carmen o la extravagante Elektra. Si hay una heroína cuyo destino y pensamiento son inmediatamente enriquecedores y realizables esa es Ariadna, que nos muestra, de manera inolvidable, la lección de Paul Dukas: «Uno sólo se libera por sí mismo». ¿Será tan inconcebible buscar conciliar el amor y la libertad?

Carmen, Ariadna, Elektra: ¿Un modelo para las mujeres?

Entre 1875 y 1907, la abnegación de las mujeres estaba a la orden del día: permanecían encerradas en sus hogares para evitar que se fijaran en ellas y seguían el camino obligado de las buenas costumbres femeninas. En este momento, Carmen anuncia que ha nacido libre y libre morirá. Elektra se siente investida con una misión que llevará a su término y Ariadna se niega a abdicar ante el poder de Barbazul. Que estas tres óperas hayan visto la luz a finales del siglo XIX y principios del siglo XX nos da motivos para intrigarnos. Nunca antes las heroínas de la ópera habían sido tan diferentes a las mujeres de su época. Las contemporáneas de Mozart podían reconocerse en sus heroínas, aún cuando sus amarguras eran profundas y tenían buenas razones para tenerle mala voluntad a los hombres; la heroína belcantista hace que nos demos cuenta de la existencia de una cierta locura femenina preocupante que trataremos de curar, antes de admitir que explica un sufrimiento insoportable y que, algún día, será necesario descubrir la raíz de ese mal. Pero con Carmen, Ariadna y Elektra, la heroína de la ópera evoluciona mucho en pocos años –un gran abismo las separa de Norma y de Lucía de Lammermoor– que no podrá decirse que la ópera es una transfiguración de la realidad. Los compositores se aprovechan de la evolución de las mentalidades, hacen surgir en música y sueño a una mujer anticipada. Tendremos que esperar a las heroínas veristas de Puccini y a la terrible Lulú, para que, de nuevo, el arte corresponda, aunque sea de lejos, a la realidad.

El siglo XIX y principios del siglo XX es un período de verdadera regresión para las mujeres. En la Edad Media y durante el siglo de Luis XIV y, por supuesto, en el siglo XVIII, aunque era impensable que una mujer fuera titular de un cargo público, gozaba de una libertad que la sociedad burguesa al mando le confiscará desde la llegada de Napoleón I. Nunca, sociedad alguna tuvo una mentalidad tan estrecha. No todas las mujeres del siglo XVIII compartían la suerte envidiable de los modelos adulados por los hermanos Goncourt[84]. ¿Pero qué decir de sus hijas, nietas o bisnietas? Los días que siguieron a la Revolución de 1789 no fueron alegres para ellas. «La curiosa, la ambiciosa, la audaz se metamorfosea en una

criatura modesta y razonable, cuya ambición no sobrepasa los límites del hogar»[85]. ¿Qué ocurrió? Es cierto que las costumbres de los aristócratas y de todas las que gravitaban en esos medios refinados, las tomaban como modelos, se habían adentrado en un terreno que podía volverse peligroso. En ese contexto, la novela de Jean Jacques Rousseau, La nueva Eloisa, encontró un eco más que favorable, fue uno de los best sellers, si no el best seller, del siglo. Hay que entender que los hombres y las mujeres dejaron de encontrarse a gusto con esa imagen idílica y, en verdad, muy novedosa del amor, el campo, la familia, lo que despertó y suscitó en ellos el gusto por los placeres simples y tonificantes, además de un cambio profundo en una vida que se había vuelto demasiado superficial. Al mismo tiempo que ellos descubren las alegrías de la familia, conocen a un ser del que no se habían ocupado nunca y que a menudo abandonaban: el hijo. De pronto, cuando las mujeres se enteran de que el hijo es maltratado, se vuelven más receptivas al discurso sobre la educación de Rousseau y los numerosos tratados que le siguieron. Abandonadas, a menudo, a depresiones inexplicables, el sentido de la vida se les escapaba –¿qué hacer con su conocimiento?–; por ello ellas acogieron con entusiasmo esta profesión ya establecida: la maternidad. Pero, por desgracia, «la liberación del niño no existe sin la alienación de la mujer-madre»[86]. Incluso se preguntaban «¿qué hacer con las mujeres?»[87], un problema cuya resolución se ejecuta con celeridad y un entusiasmo asombroso. Ya no habrá tiempo de cuestionarse ésto. Si la mujer no se ocupa exclusivamente de sus hijos, ¿quién lo hará? Ella creyó con vehemencia, y un poco de ingenuidad, que «al gobernar al niño la madre gobierna al mundo»[88]. Nadie piensa en el padre, mucho menos él mismo, que ha encontrado un empleo conveniente para su mujer y muy cómodo para él. Después de salir del convento, la vida de las mujeres está desesperadamente trazada: deben encontrar un marido lo más pronto posible; aprender a ser perfectas amas de casa y saber preservar siempre «la dimensión del ideal que un hombre desea encontrar en su esposa»[89]. Para alcanzar el primero de esos objetivos, asisten a algún baile, no por placer o diversión, sino para obedecer a una ley, que por ser oficiosa no deja de ser menos bárbara: la mujer es transformada en mercancía y «es importante que encuentre rápidamente un comprador»[90]. Al conseguir un matrimonio convencional, se vuelve esposa/madre de familia y, en consecuencia, educadora. Volverse la institutriz de sus hijos es un deber que le impide reivindicar el derecho de su propia educación. La entrega del deber se hace de madre a hija, ésta, más tarde, sólo contará consigo misma para salirse de ese círculo infernal. Para las que se empeñan en querer estudiar, se ofrece una «educación práctica y altruista»[91]. Anne Martin Fugier, quien consultó los archivos del famoso curso Dupanloup,

constata que la literatura, la historia, sin hablar de las matemáticas o la física, se ponían constantemente de lado para beneficiar la enseñanza de los trabajos domésticos, que presentaban un impresionante avance. Aprendían economía doméstica, taquigrafía, dactilografía, contabilidad, derecho comercial, etc. Las intelectuales siempre podían seguir cursos en la Université des Annales y sus tertulias poéticas. El 4 de marzo de 1907, el señor Emile Cheysson da un curso sobre «el papel de la mujer en las obras filantrópicas»[92]. Nos preocupará la docilidad con la que las mujeres aceptan el peso de lo prohibido, impuesto por padres y maridos. Enamoradas o no, las mujeres sumisas a esa realidad no tienen nada que envidiarle a las mujeres secuestradas en el castillo de Barbazul. Cheysson se paseaba libremente en la Francia de su época y basaba sus ideas en los escritos de Marcel Prévost, Camille Sée y Octave Mirbeau. Las lecturas de las jóvenes eran severamente controladas y las de las mujeres casadas, dirigidas. En el caso de las solteras, la cultura y los estudios hubiesen podido darles ideas, pero con la soga al cuello y niños cogidos de sus faldas el riesgo era menor. Para paliar la vacuidad de sus espíritus, se inventaban miles de ocupaciones, que iban desde tomar medidas de trajes y sombreros a ventas de caridad, entre las que asistían a algún evento cultural, como conferencias, de las que, al parecer, no guardan ningún recuerdo[93]. Pero no era todo. A los esposos les gustaba que sus hogares permanecieran apartados, con dimensiones igual de estrechas que sus mentes, y ellas dedicaban mucho tiempo a los cuidados del hogar. Es cierto que esto sólo era así para la mujer casada. Pero, para vivir en paz durante todo el siglo XIX y principios del siglo XX, las mujeres debían estar casadas o era mejor no existir. Si no formaban parte de esta categoría, no tardaban en catalogarlas como mujeres de mala vida, lo que tenía connotaciones particularmente amplias en esa época. Sin hablar de las semi-mundanas, algunas veces envidiadas por las mujeres, siempre buscadas por los hombres, pero al fin y al cabo, siempre deshonradas. El simple hecho de seguir una carrera, mucho más si era algo relacionado con los medios artísticos, hacía que la opinión (la gente de a pie) las comparara con las prostitutas[94]. Para salir de sus casas y pasar algunas horas fuera de sus hogares, el único pretexto era la devoción. Única vocación reconocida, única ambición viable. Cuando alguna vez atraveséis el jardín frente a la tienda del Bon Marché, deteneos ante el imponente monumento en memoria de Madame de Hirsch y Madame Boucicaut, que tiene la siguiente inscripción: «Dos mujeres de bien que simbolizan la bondad y la caridad», en cierto modo es la única huella que nos dejan estas mujeres que «invirtieron todo en la maternidad»[95]…

Las que desafiaban «la ideología dominante»[96] no les quedaba sino asumir, mal que bien, su «anormalidad»[97]. Lo anormal para una mujer en esa época era sobre todo vivir para sí misma. Paradójicamente, no es excesivo afirmar que, resignadas, sometidas, o independientes, ninguna situación fue placentera para las mujeres durante ese siglo. Los hombres no sabían con certeza qué querían: que trabajaran estaba mal y amarlas era peor. En efecto, ¿qué hacer con una mujer cuya única ocupación y preocupación era quererlo? Agotado, contesta un personaje en una comedia de 1890: «Ser adorado por una mujer bella, inteligente, rica [...] ¡es un infierno!»[98] Sólo la buena esposa, la buena madre, se libra de ésto, bajo la condición de aceptar con la frente en alto, el fastidio que ella le inflige a su marido; lo que el héroe de una novela de Henri Bodeaux define como «debilidad e irreflexión»[99], mientras se queja de que a ella le produce «horror»[100] servirse de su inteligencia. «Me da rabia ser mujer», tenía razón de escribir Marie Bashkirtseff en su diario en 1879.

No obstante, las llevaban a la ópera, y las heroínas que aplaudían sobre los escenarios de la Sala Favart o del Palais Garnier debían suscitar en ellas sentimientos extraños. Frente a esas fervientes educadoras, a esas eternas inmoladas por la felicidad de los demás, Carmen, Ariadna y Elektra presentan una manera de ser radicalmente diferente. Todo las separa de sus contemporáneas: se niegan al encierro del hogar, hacen de la desobediencia una virtud y se mezclan en los negocios públicos. Pero, sobre todo, actúan bajo su lógica íntima y personal. Viven para sí mismas y son independientes. Son lo contrario de la «mujer preparada para todos los sacrificios, que se olvida de sí misma y existe sólo para la felicidad de los demás»[101]. Son heroínas excepcionales en la historia de la ópera, dejan muy lejos a la petulante Susana de Mozart, a la valiente Leonora de Beethoven, además de ser las primeras que se liberan del esquema social vigente. En la realidad, le dan la espalda al discurso masculino sobre la maternidad, inaugurado por J. J. Rousseau, que los hombres habían acogido como una verdadera oportunidad. Esta actitud les permite alterar el orden de las prioridades e instaurar una escala de valores propia para cada una. No se les puede reducir a un denominador común. Su fuerza, precisamente, reside en su originalidad: el corazón de Carmen tiene razones que su moral no condena. Para comprender, Ariadna siempre quiere saber más. Elektra reivindica alto y fuerte una función pública. Y el amor, al cual el destino de la heroína romántica estaba inexorablemente ligado, ya no es el único gran objetivo de sus vidas. No es porque ellas pasan por alto la vida conyugal que le ponen poco

precio al amor, pero no están dispuestas a pagar cualquier precio por vivirlo. Su manera de vivirlo es tan personal que se niegan a entrar en ese juego, tan sutil y peligroso, con barajas manipuladas por otros. Con ellas, los hombres deben innovar, puesto que ellas avanzan sin máscaras y seguras, sin miedo a invertir los papeles. El hombre ya no es una fuerza inquebrantable que ofrece apoyo y protección. Ellas pueden decidir seducir y amar a quien quieran cuando les parezca. Para conquistarlos y complacerlos, sólo se ofrecen a sí mismas, en lugar de las dulzuras de un hogar, en el que flota el olor irresistible del potaje, que el hada del hogar ha preparado pacientemente. Las heroínas de Bizet, Strauss y Dukas no recurren a esos filtros mágicos, a esos embrujamientos y, a pesar de ello, pareciera que los hombres no las quieren menos. En cuanto a la distinción entre la cortesana y la burguesa, lo cual turbaba enormemente el espíritu de los hombres y mujeres de la época, de la que la literatura y el teatro no cesaban de hacernos suponer que ellas ya se habían hecho la pregunta, Carmen, Ariadna, y Elektra la han resuelto por sí solas: eso no les concierne. Si estamos de acuerdo en decir que la buena sociedad que las aplaudía no las hubiera recibido en sus salones, hay que reconocer que ese rechazo no les molestaba. Porque el amor no es la única preocupación de su existencia y las tres pueden decir, como la heroína de Dukas: «He obedecido a otras leyes que las de ellas», cada una puede vivir su pasión que ya no es restrictivamente amorosa. Libertad en Carmen, conocimiento en Ariadna y poder en Elektra. Ellas no se doblegan bajo el peso de la virtud, pueden desencadenar borrascas y sembrar tempestades, además con ellas, los hombres pueden estar tranquilos. No serán una carga para ellos: Carmen es una cigarrera que mejora su sueldo haciendo negocios, Elektra quiere entregar el poder de la ciudad a quien tenga ese derecho, y Ariadna es probablemente la psicoanalista. Las tres, con seguridad, colocan la libertad por encima del amor. Haber vivido sus pasiones hasta límites extremos o haberse atrevido a infringir las leyes, no significa que el precio que le exijan los dioses, la moral o la sociedad sea la muerte. Para Carmen y Elektra, la libertad es la negación del compromiso, el rechazo a dejar de ser uno mismo. Ariadna se marcha tranquila y triste después de su fracaso, pero Paul Dukas califica su partida como una victoria. Las tres obras terminan en apoteosis.

No es por casualidad, ni pura coincidencia, que nuestras tres heroínas entren en escena a finales del siglo XIX, en el momento en que en Europa se cristaliza el movimiento feminista de forma masiva. Que las mujeres actúen como siempre lo han hecho, se acepta, pero que ellas escriban, denuncien las condiciones o las

costumbres creadas para ellas, es simplemente intolerable. Lo que se escribe, se difunde, se trasmite y, más peligroso aún, consigue adeptos. Pensemos en Sócrates, Galileo, Copérnico…, tan pronto como una nueva manera de ver y entender genera una nueva manera de ser y actuar, el conjunto de la sociedad se declara transgredida. El movimiento feminista no escapa a esta fatalidad. En el siglo XIX, las mujeres enfrentaron en masa lo ridículo de exigir el derecho a llevar una vida como ellas la pretendían, dejar de ser una presa del típico papel de madre o prostituta. Anteriormente, las que gracias a su fortuna, educación o valor, lograron aventurarse en otros dominios que los estrictamente reservados a las mujeres, fueron excepciones. Como tal, ellas no representaban una amenaza para la sociedad o para la familia, institución a la que la burguesía del siglo XIX dedicó un culto excesivo, sacrificando en sus altares a sus hijos, pero sobre todo a sus hijas. Sin embargo, no debe pensarse que las mujeres del siglo XVIII que tuvieron la suerte de escapar de las faenas del hogar, esas intelectuales, a menudo brillantes, de quienes los escritores, filósofos y físicos buscaban la compañía, ocultaron, al menos en su correspondencia, su profunda amargura. Ya anunciaban, y con mucha lucidez, cómo la condición femenina reducida a los trabajos domésticos, que la señora du Châtelet bautizaba con desdeño «las inutilidades de la vida»[102], eran embrutecedoras. En cuanto a los discursos sobre la maternidad, sin haber causado todavía los estragos que conocemos, la señora d’Epinay declaraba sin disimulo: «Una no es madre de familia impunemente, nada lo vuelve a una tan tonta»[103]. Ambas, en sus momentos de desasosiego, suspiraban: «Las mujeres deberíamos tener el derecho a protestar en contra de nuestra educación»[104]. Es evidente que el avasallamiento de las mujeres estaba ligado a su ignorancia. Todo cambia a partir del momento en que esas criaturas infantilizadas aprenden a leer, escribir y, por lógica, a reflexionar. Una vez generalizados sus deseos de afirmación, crean unos movimientos de panfletos y consignas, como todo movimiento político o religioso que se respete, y forzosamente, caen en exageraciones, desbordamientos reales o… inventados. Hay que leer a George Sand cuando escribe que desea la igualdad entre los hombres y las mujeres: no está interesada en sólo reivindicar la igualdad, ni siquiera la de los derechos; pide la igualdad de derechos y deberes para el hombre y la mujer. Frases ambiguas que, de alguna manera, deforman la realidad. No hay ninguna razón para hacer de George Sand una feminista a pesar de ella: cuando trabajó en periodismo político no se ocupó ni de la mujer ni de su emancipación. Poco le importó el sexo: a ella le interesaba liberar al pueblo. Las mujeres aplicaron esa igualdad de derechos y deberes en las revoluciones de 1830, 1848 y 1870. Hoy en día, nadie niega el importante papel que esas Elektra, esas Ariadna, desempeñaron en esos eventos. George Sand escribe el 17 de

marzo de 1848: «¡Ah! Seremos republicanas a pesar de todo, aunque tengamos que perecer. Es la filosofía, el sueño de toda mi vida que se hace realidad»[105]. Le dice a su amiga la cantante Pauline Viardot, a la que le pide unos días más tarde que componga una marsellesa nuevo estilo, para ella cantarla gratis en el estreno en el Theatre de la Republique: «Ya no se trata de malgastarnos para los burgueses, sino de conquistar al pueblo y el poder»[106]. Nada menos. Sin embargo, ella estaba perfectamente lúcida: «La burguesía tiene miedo y aparenta estar encantada»[107] y más adelante continúa: «Sabemos bien que después de esta crisis mortal para el pueblo, los ricos saldrán mucho más ricos que antes»[108]. Esta socialista, amiga de Bakounine, sabía calmar los ánimos ante el espinoso tema de la propiedad privada. Ella decía que existían dos clases de propiedades: la propiedad particular, que tiene el cuidado de definir concienzudamente («herramientas personales del obrero, casitas del campesino, objetos útiles para el sabio o el artista»), y la propiedad común y pública (trenes, canales, minas, etc.), pero «nadie puede amenazar la propiedad. Poca gente la quiere y su deseo [...] es tan impotente como erróneo»[109]. Ella correrá con la suerte de que no le corten la cabeza como a Olympe de Gouges, de no ser deportada a Nueva Caledonia durante diez años como Louise Michel, o de ser asesinada como Rosa Luxemburgo. ¿Quién dijo que las mujeres eran conservadoras?

En el cruce de los caminos del feminismo, el socialismo y la ópera, E. Borneman[110], coincidencia turbadora, adelanta la siguiente hipótesis: «El dominio de los hombres sobre las mujeres nació en el momento en que la propiedad» –por fin había excedente sin llegar a la abundancia– «al ser transmisible, despierta en el hombre la necesidad de estar seguro de que sus hijos son realmente sus hijos. Asunto que las mujeres no se cuestionan por razones obvias. El sentimiento de inseguridad masculino los lleva a encerrar a las mujeres para vigilarlas mejor, creando al mismo tiempo el esbozo de lo que, más tarde, será el aparato policial y las prisiones. Millones de años más tarde –la hipótesis que hace Borneman se remonta a tiempos lejanos, al hombre prehistórico– gracias a Beethoven y su Fidelio encontramos de nuevo el eco vibrante de tal felonía». En resumen, si ellas sólo hubiesen actuado y no escrito, cómo le hubiésemos guardado rencor a Flora Tristan, George Sand y Louise Michel.

La actitud y la mentalidad de esas mujeres de vanguardia, las reivindicaciones que tuvieron el valor de expresar y vivir, algunas con riesgos graves, asustaron a nuestros abuelos, desencadenaron las risas, los sarcasmos, incluso las injurias de nuestros bisabuelos. Sin embargo, no eran incoherentes o inverosímiles, puesto que Georges Bizet, Richard Strauss y Paul Dukas, que no podemos afirmar que las leyeran, crearon personajes femeninos que se les asemejan. Louise Michel, que no retrocedía ante nada, ni siquiera ante el proyecto, a primera vista inesperado, de escribir una ópera, es, por sí sola, un concentrado explosivo de esas heroínas fuera de lo común. Comparte con Carmen el mismo gusto por la libertad, la que nos lleva a lugares salvajes, que les da por país el universo y, por ley, su propia voluntad. Ella, seguramente, lo habría acompañado «¡allá!, lejos en la montaña», y hubiese sentido cierto placer en estar del lado de los bandidos y de los que viven fuera de la ley. «Con ellos», escribe en sus Memorias, «me arriesgo a una bala o a una puñalada, pero ellos no te ensucian: la muerte es limpia»[111]. En sus escritos, su tono es muy similar al de Elektra. Ella se siente, como la heroína de Strauss, investida por una misión de la que nunca nada conseguirá apartarla. Golpea a Egisto y no se siente impotente como Crisótemis. Sin titubear dice: «Puedes golpear a este hombre con tranquilidad»[112], ya que éste era su sentimiento hacia los que «representan la esclavitud y la muerte de una nación»[113]. Sea cual sea «la piedad que tuerce el corazón», es necesario, continúa ella, «que el ser miserable desaparezca»[114]. Al igual que a Ariadna, las tinieblas le causan horror, las tinieblas que encierran a esas mujeres en su ignorancia, a «esas hambrientas de saber»[115]. Toda su vida denunció un sistema que buscaba «atrofiar la inteligencia» de un sexo a costa del otro, «como si hubiese demasiado en esa raza… Es como si nos tirasen al agua después de habernos prohibido aprender a nadar»[116]. Ella sueña, como la heroína de Dukas, con un porvenir en el que ya no existe «ni la brutalidad del amo ni la perfidia de la esclava»[117]. La mujer a la que, al fin, le abren las puertas del saber, «pasará tranquila a través de miles de cosas que la perturban»[118] .

Al no ser Carmen, Ariadna y Elektra feministas militantes tienen la suerte de compartir sus grandezas y miserias. Transfiguradas por la música, su canto atañe a las cimas inexploradas de una liberación que ya no es sólo la de las mujeres. Es sorprendente encontrar en las heroínas de Bizet, Strauss y Dukas casi todo lo que las mujeres han expresado de sí mismas. Desde Madame D’Epinay, quien en 1757 en una carta en la que se adivina una rabia mal contenida, constata que ella hacía mil cosas que no le convenían, hasta que, finalmente, decidió empezar a

atreverse a ser ella misma, y concluye con júbilo: «Ahora no hago sino lo que me place: y me encuentro de maravilla»[119]; a Louise Michel que declara: «Tomemos nuestro puesto sin mendigarlo»[120]; hasta la sutil Virginia Woolf que aconseja a las mujeres torcerle el pescuezo, como ella, al ángel del hogar, ese ser inalcanzable, «la pureza personificada»[121], completamente «desprovisto de pensamientos y de deseos propios»[122]. Lo que hace de Carmen, Ariadna y Elektra heroínas tan excepcionales es que cada una se siente libre de todo sentimiento de culpa: sólo se han preocupado por la lucha personal. Algunas veces, arriesgan su propia vida, buscan su propio camino y construyen su propio modelo. Carmen vive su libertad hasta el final. Si ella muere, no es porque el destino la castiga: es ella quien escoge el final de su vida. Elektra se convierte en la venganza de su padre. Arma el brazo que mata al traidor y muere después de haber cumplido con su deber. No puede y no quiere volver a su destino de mujer. En cuanto a Ariadna, desde que entra en escena ya es victoriosa. No tiene que luchar contra nadie, ni siquiera contra Barbazul. Conquista la libertad con serenidad y acepta los propios límites de su universo personal, respetuosa del de los demás. Intenta compartirlo con sus compañeras y entiende que es imposible darle a los demás las victorias que se han conquistado sola. Y, sobre todo, nos prueba que ese combate ya no conduce a la muerte o la locura. Al imponer sus diferencias, estas heroínas afirman, proclaman, que cada individuo es un ser único. Rechazan de manera contundente, y sin equívoco posible, todo alistamiento. Nacidas mujeres, rechazan toda función femenina predeterminada y, por lo tanto, liberan a los hombres de actitudes estereotipadas y castradoras. Cada ser humano, dicen ellas, es libre de resolver a su manera sus conflictos personales e íntimos. No hay recetas ordinarias, no hay soluciones universales. Hay que dar lugar a la improvisación y a la libertad de elección.

Sin embargo, no hay que esconderse sino más bien rechazar las certidumbres esterilizantes que asignan un puesto específico y definitivo a hombres y mujeres, porque le abren la puerta a las dudas. Pero, ¿acaso la duda no es fecunda cuando conduce a la imaginación hacia otras posibilidades, cuando es fuente de creación y esperanza de enriquecimiento? Para llegar a tal grado de plenitud, quizá deberíamos esperar a que el hombre finalmente se emancipe…

IV

La ópera: Los compositores y la feminidad

«Sin duda el hombre aún sostiene el cincel, compone el canto, pero la mujer le otorga el pensamiento»..

Georg Groddeck

Un probleme de la Femme

Siguiendo la evolución de los papeles femeninos a través de la historia de las heroínas en la ópera, hemos podido constatar repetidas veces que los compositores hablaban muy bien de las mujeres. ¿Cómo estos músicos y libretistas supieron y pudieron, en épocas diferentes, sentir tan intensamente la felicidad y la desgracia de ser mujer? ¿De qué medios disponían estos creadores, todos del sexo masculino, para introducirse de un modo tan íntimo en el fondo de las preocupaciones de un sexo que no era el suyo?

Antes de exponer nuestra hipótesis y responder a esta singular pregunta, nos detendremos para intentar delimitar en algunas líneas lo que le otorga a la ópera su fuerza evocadora de las pasiones humanas y le permite hacer que las filosofías más esotéricas sean accesibles para todos, un arte que se dirige, de manera universal e individual, a cada uno de nosotros. ¿De qué forma, si esta pregunta tuviese sentido, la ópera sería superior a una sinfonía, un cuarteto de cuerdas, o un concerto? ¿Por qué un compositor como Benjamin Britten escribe: «La ópera es la más fascinante de todas las formas musicales»[1]? Sobre todo, si

vemos de cerca los temas que han escogido los compositores de ópera, no son diferentes a los que tratan los novelistas o los dramaturgos. A menudo, como hemos visto, son las historias banales de nuestras existencias ordinarias. Más que a los hechos dramáticos o trágicos, la ópera se apega antes que todo a los sentimientos de los personajes. Pone a la luz sus conflictos y los dramas psicológicos que los destrozan. El teatro lírico es la forma de arte que mejor restituye la historia de los sentimientos. Se vuelve el espejo de la sociedad que lo ve nacer, en lo que ésta vive como más íntimo y más conmovedor. Como sabemos, esencialmente la historia de la ópera es muy corta, pero la evolución de su forma ha sido esplendorosa. Si se admite que de la ópera seria hasta los sucesos diversos, pasando por la ópera bufa, la ópera romántica, el verismo, el expresionismo, de Dafne de Jacopo Peri en 1597 hasta Lulú de Alban Berg en 1937, han pasado apenas trescientos cincuenta años: debemos reconocer que la ópera se transformó de una manera extremadamente rápida. Los compositores, los directores de orquestas, los directores de escena, son los que han hecho del drama musical algo más que una diversión, que un espectáculo: «Una obra de arte absoluta»[2]. En la búsqueda de la continuidad de la intensidad dramática y musical es que los compositores, de Monteverdi a Puccini, lograron captar cada vez mejor nuestra atención. Nos preguntamos, ¿por qué las óperas de Mozart nos parecen algunas veces más largas que las óperas de Wagner? ¿Por qué El crepúsculo de los dioses, que bate el récord de duración en tiempo (¡cinco horas!) parece más corto que Don Giovanni (más o menos, cuatro horas y quince minutos)? Con Wagner, una vez embarcados hacia esas regiones, donde el olvido de nosotros mismos nos hunde en un estado de gracia que nos hace receptivos al lenguaje de la emoción, fuente inconsciente de la comprensión, ya no tocamos tierra. La música en un crescendo sabio e irresistible, nos lleva a un mundo diferente al nuestro, donde el tiempo toma una nueva dimensión. Mientras que Mozart, así como todos los que lo han precedido y muchos de los que lo han sucedido, hace alternar en sus óperas las arias y los recitativos. Es la fuente, lo queramos o no, de una cierta monotonía. El aria, el dúo, el trío, el cuarteto cantado, una vez que el éxtasis se ha disipado, nos hace volver a encontrar un mundo sonoro demasiado cercano a nuestra realidad. El encanto se rompe y renacerá más adelante, cuando la música encuentre de nuevo sus derechos, pero con ese ritmo nuestro oído se desconcentra, se evade y nuestra atención se evapora. Wagner experimentó lo mismo al oír Fidelio de su querido Beethoven, no olvidemos que él juzgó este ensayo como un fracaso. Él y Verdi definitivamente instauraron la era del drama y la música ininterrumpida. Con eso ganamos mucho.

Es importante saber cuántos directores de orquesta, como Mahler y Toscanini, han luchado para lograr las representaciones de ópera a las que, en algunas ocasiones, tenemos la suerte de asistir. ¡Representaciones que Wagner y Verdi hubiesen soñado ver! Sin aplausos intempestivos, sin arias repetidas, sin aceptar que los cantantes se atribuyan libertades como cantar una octava más baja o más alta, disminuir el tempo, incluso imponerle a la orquesta una sonoridad más débil cuando tenían alguna preocupación por sus voces. También tuvieron que pelear para suprimir los ballets de la Ópera de París –aunque es cierto que mejoraban la situación económica, gracias a los favores que las lindas bailarinas acordaban con sus ricos protectores–: éstos eran muy poco oportunos.

«Toscanini no es solamente un organizador», escribe Puccini entusiasmado, «él toma el escalpelo, elimina de una obra las verrugas que la desfiguran [...] y revela así las verdaderas intenciones del compositor: la vieja ópera parece renovada»[3]. Ése es el deseo de los compositores: que le den vida a sus obras. Todos habrían estado totalmente de acuerdo con lo que, hoy en día algunas veces, se denuncia como «el reino de los directores de escena». Dándole a la obra una unidad, tratando de hacer coincidir la forma y el fondo, han sabido revelar a nuestros ojos admirados lo que hasta hoy solamente nuestros oídos podían captar. No se puede negar que el esplendor, la inteligencia, el refinamiento de algunas puestas en escena hacen destacar las bellezas escondidas de una obra y develan las intenciones más secretas de su creador. La ópera ideal, tal y como la había imaginado Richard Wagner, el visionario, en Una comunicación a mis amigos, es la obra de arte que nos permite acceder de una manera más inmediata y profunda al misterio de lo humano.

¿Cómo es posible que tantos bailes de máscara, tantas fidelidades premiadas, tantos matrimonios secretos de hombres virtuosos o crueles, de mujeres astutas o traicionadas, tantos libretos de una banalidad aterradora o de una complejidad asombrosa, nos envuelvan en semejante encanto? Es muy interesante seguir la trayectoria de una obra, su paso de novela a teatro y de teatro a ópera, como ocurre con La Dama de las Camelias de Alejandro Dumas hijo, que se convirtió en La Traviata de Verdi, o la Carmen de Prosper Merimée en la de Georges

Bizet. Hoy en día, a nadie se le ocurriría colocar a la célebre tísica en el escenario, pero cuando Peter Brook pone en escena una extraordinaria Carmen, fabricada a partir de una dosis hábil –mitad Prosper Merimée, mitad Georges Bizet–, leemos bajo la pluma de Jean-Claude Carrière: «No hay duda de que la ópera es la que le otorga a Carmen su dimensión mítica»[4]. Ni la novela, ni el cine (las recientes realizaciones de Carmen son una prueba más), ni el teatro han sido capaces de darle a este personaje la dimensión que le ha otorgado la ópera. Sólo el compositor y su libretista, al mezclar la música con el texto, logran contar la historia de una mujer totalmente libre que seduce nuestros sentidos y espíritu. Gracias a Bizet, ¡quién no desearía, aunque fuera por un instante, ser Carmen! Tan paradójico como puede parecer, la ópera dota de una existencia creíble, coherente, a personajes que no encontraríamos en la vida cotidiana. En cuanto entra en el juego la música, con su poder de evocación de sentimientos, fases y reacciones psicológicas, desencadena tales emociones que sublimiza una situación y, más aún, a un personaje a nivel del mito.

La música es un lenguaje, ¿pero cuál es ese lenguaje? ¿A qué parte de nuestro ser se dirige en particular? ¿Cuáles son sus temas favoritos, como diríamos de un pintor o un cineasta? «La música», contesta Paul Dukas, es «un lenguaje que se dirige directamente a nuestra sensibilidad», le gusta retratar «lo que los personajes resienten y no lo que les sucede»[5]. Gracias a la magia de su paleta sonora, la cual es infinita, ilimitada, el músico se vuelve el pintor privilegiado del alma humana, ya que la música es capaz de restituirle su extrema complejidad. Del romanticismo etéreo de Wagner al expresionismo paroxístico de Alban Berg, a finales del siglo XIX y principios del sigo XX, gracias a los refinamientos inauditos de la orquestación, la opera logra alcanzar una imagen casi perfecta de la complejidad del alma humana. Quién puede negar «el vínculo poderoso y secreto de las pasiones con los sonidos»[6], cuando la música toma posesión de nuestros cuerpos? El poder de la música es tal, escribía Hugo von Hofmannsthal a propósito de su colaboración con Richard Strauss, que «las palabras del texto se han vuelto jeroglíficos de lo inefable»[7]. ¿Quién entre Monteverdi, Mozart, Beethoven, Wagner y tantos otros llegó más lejos? ¿Ellos no descansaron para apartar los límites de lo dicho, de lo concebible y nos abrieron las puertas de un imaginario ilimitado y posible, logrado únicamente por la gracia de su alquimia sonora?

Desde hace algunos años, las óperas son cantadas siempre en versión original (italiano, alemán, inglés o ruso); pocos hablan tantos idiomas. Y, sin embargo, cuando en la sala se estremecen felices o agitados, queda claro que la audiencia/espectador sigue la acción sin dificultad. La música descifra el texto mejor que ninguna traducción simultánea. Hoy en día, nadie cuestiona la necesidad de representar las óperas en su idioma original, ya que el idioma es el reflejo de una mentalidad. La música es lo más importante. La universalidad que ninguna traducción ha alcanzado, la ópera la restituye.

Hay que subrayar la dimensión visual de la música, la cual los compositores no han descuidado y han sabido utilizar para representar el mundo exterior de los bosques, palacios y jardines. Al describir elementos como el mar, las nubes, el viento, Claude Debussy en Pelléas y Melisenda, retrata el paisaje de los pensamientos y de las emociones de sus personajes.

Esta función primordial de la orquesta es lo que explica por qué al escuchar una ópera en casa, la radio, o un disco, sentimos tanto placer. La acción psicológica, su progresión y la atmósfera de la obra nos son perfectamente restituidas por la música. De este modo, gran parte de las condiciones necesarias para que gocemos con una obra de arte –el desprendimiento de uno ante la realidad inmediata, atravesar las fronteras de lo imaginario– están reunidas. Por supuesto, no puede compararse con una representación a la que se asiste –ocurre lo mismo con un concierto– tenemos la suerte de ver a los artistas en su trabajo, de asistir al proceso de la creación y a la transformación de la emoción en obra de arte…

Sin embargo, la música es mucho más: también es sed de una armonía más profunda, humana y universal que buscamos y, algunas veces, logramos conseguir gracias a tener al mundo de los sonidos como intermediario. Con el desesperado sentimiento de que la vida transcurre y se escapa, la música, perdida y encontrada, es el eco de otra vida, de un más allá que canta eternamente.

De este modo, en la ópera puede ocurrir cualquier cosa: las historias más

inverosímiles, las más banalmente melodramáticas, las más alocadas y eróticas. ¿Cómo? Primero, una orquesta puede sobreponer las diferentes atmósferas psicológicas de los personajes que se encuentran sobre el escenario. La princesa está triste y desgarrada, la esclava ve sus esperanzas amorosas coronadas con éxito, el traidor en su rincón prepara su venganza; en cuanto a la vieja nodriza, ella lo ha entendido todo. Todo esto sucede simultáneamente, con gran diferencia, por ejemplo, con la literatura. Otro procedimiento musical que se revela de una eficacia temible: es el flash-back. Cuando la heroína va a morir la orquesta deja oír una melodía que recuerda los días felices y dichosos; ni los corazones más duros se resisten. La música actúa directamente sobre nuestros sentidos sin ningún intermediario. El tiempo musical se junta con el tiempo mental, el tiempo del sueño. Lo que toma dos, tres o cuatro horas sobre un escenario, nos tomaría diez horas o más de lectura. La música no es sólo el arte del sonido, es también el arte del tiempo y del espacio. Y hace de la ópera un arte pluridimensional: cuando coloca una segunda orquesta sobre el escenario (Don Giovanni, Wozzeck), que se mezcla con los figurantes, los instrumentistas (las famosas trompetas del segundo acto de Aída), hace oír tras bastidores el sonido de un corno, o un coro en la lejanía y un cantante disimulado, cuya voz parece venir de ultratumba (Carlos V en Don Carlos). La dimensión espacial de la ópera se puede agrandar de manera casi ilimitada. En esta materia, Richard Strauss fue un gran maestro: en La mujer sin sombra, supo utilizar toda clase de procedimientos para permitirnos viajar al universo de un cuento oriental, donde lo sobrenatural y lo terrestre cohabitan de manera sorprendente.

Como hemos visto, una orquesta sabe decir lo indecible, lo inconcebible, lo inexpresable. Por eso nuestras abuelas y bisabuelas, que seguramente nunca hubiesen leído Historia de O, cómodamente sentadas en sus poltronas en la ópera, asistían a trances muy personales, sin que eso molestara a nadie, presenciaban el loco deseo de Salomé por Iokanaan, que no es otro, no lo olvidemos –profanación de profanaciones– que San Juan Bautista. Imaginaos a esas mujeres (y a esos hombres) cuyas lecturas y actos juzgados de un modo tan severo en el día, de noche se entregaban a sensaciones culpables. El arte puede expresar cualquier cosa por extraña que sea, nos produce sosiego y nos permite disfrutar de nuestras fantasías «sin sentirnos culpables y quedando impune»[8]. Vayamos más lejos: sin música hay historias que difícilmente se pueden contar, como, por ejemplo, la película Woyzeck de Werner Herzog. ¿Será la vida para algunos un infierno sin esperanza y sin salida? Toda la obra no es sino una

interrogación sin respuesta. Este cuestionamiento hecho sin música, que tiene como único espejo el rostro angustiado, tenso y torcido del sufrimiento de Klaus Kinski, es insoportable. En el sentido absoluto del término, Alban Berg, al tratar el mismo tema, lo hace soportable. No es que el punto esencial sea suprimido, sino que la música sublima el sufrimiento. No se trata de negarlo: el sufrimiento y el horror existen, pero hay que hacerlos tolerables… porque existen. De igual modo, Lulú, en la película de Pabst, no es sino una mujercita sin suerte. Ama a un hombre que la abandona. En la ópera del mismo Berg, el personaje de Lulú supera la anécdota, se vuelve un mito y un mito que nos cuestiona: ¿mujer fatal? ¿Víctima? ¿Por qué atrae a los suicidas? ¿Será cruel? ¿Qué significa su frialdad ante sus sucesivos maridos? Ésta es la fuerza de una ópera: posee una dimensión más grande, más extensa, intemporal.

Cuando asistimos a la ópera, participamos en la celebración de los mitos y en la sublimación de nuestra condición humana. No es casualidad que, al hablar de la Scala de Milán, el Covent Garden y el Palais Garnier, se les compare con templos. En ellos, se celebra un rito. El de nuestras luchas, nuestras desgracias, pero también de nuestras alegrías, magnificadas por la música y las voces. Ver una ópera una y otra vez es necesario para vivir la parte de nosotros que nunca logrará realizarse, pues si una ópera no se hace necesariamente con buenos sentimientos, ciertamente, se hace con grandes sentimientos. Y gracias al proceso de sublimación, que convierte en grande y extraordinario lo que es común y ordinario, sea cual sea el final del drama, la ópera nunca nos dejará un sentimiento de fracaso. Incluso es esencial que el héroe y la heroína mueran en el escenario, con elegancia, pues sus muertes son una prefiguración magnificada de la nuestra. Es la única manera de enfrentar esta insoportable certeza.

Por supuesto, hay que componer, crear nuevas óperas, pero debemos mantenernos lúcidos: hay épocas para todo. Sabemos bien que las grandes tragedias griegas fueron escritas por Esquilo, Sófocles y Eurípides, entre el principio y el finale del siglo V antes de Cristo. Durante los siglos que siguieron, se representaban sus tragedias con preferencia a las de sus oscuros sucesores. Las condiciones para que la forma de la ópera naciera y se desarrollara se encontraron reunidas del siglo XVII al siglo XIX. ¿Deberíamos arrepentirnos porque en el siglo XX esta fórmula retrocediera? Por retroceso debemos

entender transformación, incluso desvalorización de la ópera, al menos como se desarrolló a principios del siglo XX. Las obras conocidas del repertorio exaltaban los sentimientos más importantes, más nobles y ponían en escena personajes fuera de lo común. La sociedad siempre ha tenido tendencia a cortar lo que sobra, siempre se ha esforzado por moldear a los que destacaban. Pero esa tendencia característica de la naturaleza humana, tomó tales proporciones, que ningún compositor, ningún autor de teatro, cometería la falta de escribir una obra que magnificara o mistificara a un individuo. Las óperas que conocemos y las que nos quedan por descubrir –sabemos que la tradición no ha terminado de sorprendernos y lo antiguo de seducirnos– son un patrimonio que se trasmite del mismo modo que un cuadro, una escultura o una catedral. Los museos no son sitios muertos. Toda obra de arte que tenga correspondencias psicológicas profundas es eternamente joven. En cuanto a las nuevas obras líricas que todavía quedan por escribir y crear, debemos esperar, pero ¿quizá ya no deban designarse con el nombre de ópera?

Regresemos a las heroínas y sus creadores. ¿Quiénes son las mujeres que inspiraron a esa Popea, arribista y tan segura de sus encantos, a la picante Susana, a Norma, víctima y apasionada, a Elektra, extremadamente violenta, a Tosca, orgullosa y celosa, y finalmente a Lulú, mujer fatal y suicida? De Monteverdi y su vida amorosa conocemos poco. Mozart se enamoró locamente de la exquisita Nancy Storace, cantante inglesa que creó el papel de Susana y con quien estuvo a punto de irse a vivir a Inglaterra, si la muerte, que ya lo acechaba, no se lo hubiese impedido. La dedicatoria de la maravillosa aria de concierto que escribió para ella: Ch’io mi scordi di te («yo olvidarme de ti…») es la siguiente: «Para la señorita Nancy Storace y para mí mismo». Ella se llevó a la tumba las cartas que le escribió Mozart. Su esposa, Constanza, era una mujer carente de interés, que cruelmente le hizo sufrir las infidelidades que él le atribuía, con o sin razón. Tenía el don de nunca estar cuando él la necesitaba. A la edad de 22 años, él había estado apasionadamente enamorado de su hermana mayor, Aloysia Weber, una célebre cantante que nunca lo quiso. Los amores de Beethoven fueron siempre amores imposibles. De todas las mujeres a las que amó, la más misteriosa sigue siendo la «Amada Inmortal», bautizada así porque se encontraron varias cartas con ese nombre en su diario, pero nadie supo exactamente quién fue. El primer matrimonio de Verdi con Margherita Barezzi terminó trágicamente y lo dejó en tal desconcierto que estuvo al borde del suicidio. Conoce a su segunda mujer, Giuseppina Strepponi, en 1845; ella tenía

30 años, él 32. Era una cantante con mucho talento, pero sobre todo una mujer muy inteligente que buscaba todo menos terminar con Giuseppe Verdi. No necesitaba hacerlo, como lo deja claramente entender la carta que él le escribe a Antonio Barezzi, padre de su primera mujer: «No siento ninguna reticencia por descubrir los misterios que se encierran entre los muros de mi casa. Una mujer vive conmigo libre e independiente, poseedora de una fortuna suficiente para cubrir todos sus gastos… ni ella ni yo le debemos cuentas a nadie de nuestros actos… Quién sabe si esa manera de actuar es buena o mala… y si esto es malo, ¿quién puede permitirse reprochárnoslo?». Roland de Cande[9] nos relata los tormentosos amores de Berlioz con la bella actriz inglesa Harriet Smithson: «Fue en una representación de Hamlet, en la que ella hacía el papel de Ofelia, cuando él sintió el auténtico flechazo y logró que ella se casara con él. Amó a Ofelia y no pudo suportar a Harriet: su matrimonio fue desgraciado». Wagner se casa en 1836 con una cantante mediocre, Minna Planer, quien no fue feliz con él, pero conoce a Mathilde Wesendonk, con la que también vive un flechazo. Mathilde era una linda mujer, culta y música, casada con un rico comerciante de Basilea. Ella escribió los textos de una serie de poemas a los que Richard les puso música, conocidos bajo el nombre de Wesendonck Lieder. Le dedicó el esbozo completo, texto y música del primer acto de Tristán e Isolda al «ángel que me llevó muy alto», y el preludio del tercer acto de ese mismo Tristán es la ampliación de un poema de Mathilde, titulado In Treibhaus[10]. Ella no abandona a su marido, y se separa de Wagner. Cosima Liszt no hace lo mismo: ella abandona a Hans von Bülow, su marido y célebre director de orquesta. Su relación fue un escándalo en toda Europa (tuvieron tres hijos sin estar casados). Liszt se peleó con su hija y con su amigo que, sin embargo, se convirtió en su yerno. Cosima era 24 años menor que Wagner y tenía la cabeza muy bien puesta. Veneraba a su genial marido y desempeñó un papel ambiguo con Luis II de Baviera, quien estaba enamorado de Richard. A menudo, ella le hacía creer que Wagner lo amaba, para que no se esfumaran las sumas que ofrecía al músico. Cuando el monarca se volvió demasiado asiduo, Wagner se vio en la necesidad de huir. Ella le hizo una estatua mientras vivía y su tumba es la imagen de la pareja: un monumental mausoleo en el jardín de su casa en Bayreuth. Richard Strauss se casó con Pauline de Ahna, una petulante cantante que Alma Mahler encontraba vulgar, con la que tuvo una vida burguesa. A raíz de una divertida equivocación, un día tuvieron una terrible escena de pareja que él transformó en una ópera (Intermezzo), cuyas peripecias son más o menos las de su aventura. En su juventud (y la de Strauss), ella fue una mujer volcánica, un poco Salomé, un poco Elektra. De Bizet, quien murió a la edad de 36 años después de la 33ª representación (desastrosa) de Carmen, se comentó mucho que había tenido una

relación difícil con la creadora del papel, la señora Galli-Marie, quien realmente se tomaba por Carmen. Alban Berg y su mujer eran de las parejas más bellas de Viena alrededor de 1910. No les fue fácil lograr casarse, el padre de la bella Helena Nahowsky se oponía a la unión de su hija con un músico que todavía no era célebre. Sin embargo, Helena estaba tan entregada a su belleza que se negó a tener hijos para no echarse a perder. Decepcionado y amargado, Alban Berg amó a otras mujeres, entre ellas a Hanna Fuchs, a quien conoció durante un viaje a Berlín en 1925. Su bella suite lírica para cuarteto de cuerda mezclan amorosamente sus iniciales HF y AB, es decir La/Fa y La/Si (según la nota alemana), y, si sus amores terrestres fueron de corta duración, éste se prolongó hasta la eternidad gracias a esa obra. A pesar de que Helena Berg trató de esconder, tanto como pudo, toda las huellas de los amoríos secretos de su marido que herían su amor propio, lo que para ella tenía un gran valor. Si hubiese querido a Alban de otra forma, quizá éste nunca hubiese compuesto Lulú, de la que ella nunca soportó ni la violencia ni la crueldad.

Para ser más precisos: ¿de qué manera los compositores de ópera han visto, sentido y amado a las mujeres? Y, en consecuencia, ¿cuáles son las características de la heroína de ópera?, ¿qué conocimientos adquirimos de los compositores por medio de esas mujeres? Es cierto que, en la ópera, un pedacito del velo que envuelve la música y al músico, se levanta, pues el compositor se apoya sobre un texto que le es mucho más personal que el que utiliza para cantatas o pasiones.

Las esposas de los compositores eran las primeras en saber que sus maridos se confesaban en sus óperas. ¿Si fuese de otra manera, se hubiese opuesto Helena Berg durante tanto tiempo y de un modo tan violento a la creación de Lulú? Lulú, que no sólo es la historia de una mujer, sino también la descripción cruel de las fantasías masculinas; más aún, ella expone sin complacencia las reacciones de los hombres que gravitan a su alrededor, tan pronto como pone en evidencia su actitud ambigua frente a la sexualidad (¡la de ellos!), una sexualidad que les da asco, ante una sociedad que ellos pretenden dominar pero que de hecho los aplasta. Hay mucho de Alban en Lulú…

Es difícil saber lo que esconden las heroínas de Strauss acerca de la libido de su creador, pero también es difícil no cuestionarse. Se decía que la pareja entre Pauline-Richard Strauss era muy burguesa, lo que no se hace precisamente evidente en los personajes de Salomé, Elektra o Zerbinetta. En una carta a Richard Strauss, en la época en la que ambos artistas trabajaban en la creación de La Mujer sin sombra, Hofmannsthal le hace esta proposición en secreto: «Para una de ellas (se trata probablemente del papel de la Mujer), con toda discreción, podríamos tomar a su esposa como modelo; ésto totalmente entre nosotros»[11]. Como es sabido, Pauline tenía un temperamento volcánico. Un día, mientras él la dirigía en Bayreuth, rompió a llorar en el escenario y corrió a encerrarse en su camerino. Richard abandonó la batuta corrió tras ella. Hubo un largo silencio, los músicos de la orquesta, intrigados, enviaron una delegación a ver qué sucedía. Llamaron a la puerta del camerino, ésta se abrió y apareció Richard Strauss radiante: «La señorita de Anna y yo nos vamos a casar», pero el matrimonio no cambió nada el temperamento impetuoso de la señora Strauss. En cuanto a las mujercitas de Puccini, que también saben amar y sufrir, la señora Puccini contribuyó, por desgracia, a darle una idea más justa: acusó, con o sin razón, a una de sus sirvientas de haberse acostado con su marido y la pobre se suicidó: Puccini se sintió tremendamente desgraciado y culpable.

Lo que en primer lugar llama la atención es que esas mujeres son todo menos esposas y madres. Las heroínas de ópera son la antítesis de la esposa: primero porque piensan en sí mismas, en el amor por su amante, en su autonomía, en su misión, en sus intrigas. Cuentan poco con los hombres, quienes, por cierto, rara vez tienen el papel de protectores. Víctimas o triunfantes, les toca a ellas desenvolverse solas. Podemos adelantar una hipótesis: los compositores que suelen proceder de ambientes modestos – pensemos en Mozart, Beethoven, Verdi y Puccini–, probablemente, estuvieron influenciados por la manera en que sus padres trataban a sus esposas. Para Leopold Mozart, su mujer era apenas una ama de llaves, y fue un gran estorbo para el joven Wolfgang cuando ésta enfermó y murió mientras estaban en París, donde ella tenía la misión de acompañarlo es decir, ocuparse de su hogar. La pobre mujer fue muy desgraciada y no tuvo ni siquiera el consuelo de ver a su marido, al que Mozart no consideró necesario prevenir, con la delicada intención de no inquietarlo. La enterró sin flores y corona. Muy pronto, estos jóvenes muchachos, nuestros futuros compositores, vieron lo que era la vida de una mujer en el hogar, un hogar que los padres abandonan sin escrúpulos por la taberna vecina o por unos largos y (a

menudo) agradables viajes. En cuanto a la maternidad, Carmen, Elektra, Ariadna tan sólo la mencionan, incluso las mujeres citadas como ejemplos del amor conyugal, Leonora (Fidelio) o Eva (Los maestros cantores), de quienes podríamos esperar un deseo de maternidad, a ese respecto no hacen la más mínima alusión. Qué decir de Tosca, La Mariscala o Lulú… Por supuesto, ante ésto se puede alegar que los compositores son perfectamente capaces de sentir la mujer que está en ellos, pero les es imposible sentirse madres.

«Hasta mi alma está cansada de la maternidad», canta la Mujer en La mujer sin sombra de Richard Strauss. A menudo, encontramos nodrizas, sirvientas y hermanas en el mundo de la ópera, pero no hay madre: Clitemnestra es una excepción. Los compositores las han excluido. Las pocas nodrizas del repertorio: la de Popea, Emilia la de Desdémona en Otelo o, más bien, la de Leonora en El Trovador, la de la Emperatriz sin sombra en Strauss, o las sirvientas consejeras como Despina en Così fan tutte, de ninguna manera sustituyen a las madres, ya que las confidentes de las heroínas les dan consejos que ellas no aprobarían. Los extraños especímenes de madres que se nos ofrecen, son presentadas bajo un aspecto terrible, negativo, incluso caricaturesco. Para vengarse, Medea degüella a sus hijos; la madre de Jenufa la hace infeliz por su sofocante estrechez de mente; la suegra de Katia Kabanova es una mujer desabrida, odiosa, que lleva a la heroína al suicidio. Azucena, una de las raras madres que encontramos en Verdi, no titubea en tirar a un bebé al fuego. ¡Qué desgracia, tres veces qué desgracia!, el niño que se quema en las brasas es su hijo y no el de su peor enemigo como ella creía. Qué decir de Marcelina, la madre de Fígaro, que lo abandonó en la cuna, se olvidó de él totalmente, al punto de desear que ese hijo anteriormente abandonado se casara con ella? Sin hablar de las madres simbólicas y filosóficas en las óperas. La imagen que nos dan los compositores de ellas es aún más oscura: pensemos en la Reina de la Noche de La Flauta Mágica, símbolo aterrador del oscurantismo, o en Fricka de la Tetralogía, verdadera fastidiosa, a la que Wagner presenta como una esposa de espíritu pequeño y burgués que viene constantemente a llamar al orden al Dios Wotan, su marido.

¿Por qué esta ausencia e imagen tan negativa de la madre en la ópera? Es probable que los compositores tengan tan mala opinión de ellas que no las

quieren cerca de sus heroínas. Les darían malos consejos, sin duda tratarían de devolverlas al buen camino y hacer de ellas unas mujeres según el modelo de la sociedad, enseñándoles a ser sumisas ante los hombres. Esto es lo último que quieren los compositores.

Liberada de los obstáculos familiares que le impiden pensar en sí misma, la heroína le puede hacer frente a los hombres y enfrentarse a la sociedad como conquistadora. Esa ausencia de vínculos no es forzosamente una elección deliberada por parte de los compositores del siglo XVIII. Sabemos que en esa época, el niño no contaba, escasamente existía. Es significativo que los compositores del siglo XIX, cuando la mujer, como madre, era unánimemente enaltecida, no les hayan dado niños a sus heroínas. ¿Habrán entendido antes que los demás que encerrar a la mujer en la maternidad sería ahogar en ella toda posibilidad de existir por sí misma? De hecho, los compositores hacen de sus heroínas la imagen inversa de sus madres. Mujeres rebeldes, orgullosas, libres, que no son dominadas por los hombres. Amantes y no criadas. También es importante destacar, que, lejos de hacerlas sentir inferiores, ningún compositor sintió la necesidad de idolatrar y enaltecer a los hombres a través de sus heroínas. Sin duda, hubiesen deseado que sus madres se rebelaran, quizá las han menospreciado un poco por no haberlo hecho y aceptaran un papel tan secundario y humillante.

Los únicos parientes que conoce la heroína en la ópera son del sexo masculino: el padre, los hermanos... y, sin embargo, los compositores no fueron más tiernos con el padre que con la madre. Vemos lo tiranos que son en Verdi y cómo los héroes del bel canto, tanto novios como hermanos, son una amenaza para las mujeres. La «consideración de los estados y de los rangos arrastra desgracias y crímenes»[12], escribía muy justamente J. J. Rousseau en La nueva Eloísa… Se privilegian los vínculos padre/hija en detrimento de los vínculos madre/hija, y la heroína parece sentirse animada a deshacerse de los modelos femeninos clásicos. Para triunfar, deberá actuar como un hombre, como su padre.

Algunos compositores se han adelantado en su descripción y comprensión de las

mujeres. A pesar de sentirse infinitamente conmovidos por el nacimiento de la mujer, de quienes en parte son responsables los hombres, Puccini con Turandot, Wagner con Brunilda, Strauss en La mujer sin sombra, nos describen la aprehensión, el espanto, incluso el horror de estar obligado a vivir una vida de mujer. «¿Padre, quieres condenar a tu hija, a tu preferida, a vivir, amar y ser amada como una mortal?» En este pasaje tan desgarrador de la Tetralogía, es el preciso momento en el que, de hecho, Wotan muestra una severidad cruel… Gracias a los compositores, tocamos desde muy cerca la dificultad de ser mujer y nuestra tarea, en realidad, parece inhumana. Pero si Turandot, esa mujer de hielo, no sucumbe, será para siempre cruel. La Emperatriz de La mujer sin sombra no conocerá las alegrías de una vida humana, alegrías que, por cierto, van a la par con la desgracia. En cuanto a Brunilda, su amor terrestre pretende tales cimas, tanto musicales como poéticas, que se lo perdonamos a Wagner. Y Brunilda, engañada, aniquilará al mundo de los dioses, que es quizá –como premonición– el de los hombres.

Existe otra cara de la feminidad, una aterradora, que no escapa a los compositores: el de la indiferencia helada, la «diferencia indiferente»[13], como la bautiza Éric Spitz. Esta feminidad asesina es la de Medea, Dalila, Salomé y Elektra y, por supuesto, Lulú, pero también de Don Giovanni y algunas veces de Carmen… La dureza, la crueldad específicamente femenina de todos estos personajes, no pasa desapercibida para Louise Michel. Ella la reivindica con vehemencia a lo largo de sus páginas, por reconocerse allí rechaza la corona de santa y mártir que querían colocarle: «Nadie puede ser alabado por lo que hace, puesto que lo hace porque le gusta»[14]. Nos queda por saber, ¿por qué hacemos de esos hombres y esas mujeres, que parecen a primera vista tomar el amor con tanta altura e indiferencia, la imagen misma de la seducción? ¿Por qué sus miradas vagas y heladas, sus rostros de piedra, sus gestos asesinos, que no buscan excusas y no dan explicaciones, nos atraen y fascinan? Sus maneras de ser y vivir, en la medida en que representan un misterio permanente, nos persuaden a pensar que seremos quienes lograremos descifrarlo, con esa falaz esperanza es que intentamos reconocernos en el espejo que ellos nos ponen delante. Pero el espejo no devuelve la imagen. La feminidad también es ese enigma que interrogamos, cuya respuesta nos enloquece y asusta.

En el acto creador, el artista nos describe la vida soñada, que también es el inverso de la vida. «No en vano debemos pensar», escribe Marguerite Yourcenar, «que pueden presentarse en la imaginación del novelista situaciones imaginarias que de alguna manera sean lo negativo de situaciones reales»[15]. Ciertamente, debe ser así para todos los creadores en general, tanto para el compositor como para cada individuo en particular, como también lo explica Virginia Woolf: «Un instinto profundo y universal empuja a hombres y mujeres a aislar y encarnar en un ser del sexo opuesto todo lo que carecen y todo lo que ellos desean en este mundo»[16]. Es decir, hasta qué punto a través de su obra el artista expresa una verdad humana, profunda y universal. Con él, el público revive inconscientemente sus experiencias y comparte su triunfo como creador. Podemos agregar que, en el marco de la representación lírica, esa creación se realiza de manera simultánea, provocada y… esperada; al mismo tiempo que opera un distanciamiento beneficioso. En el teatro, el actor simula una muerte, como en la ópera el compositor fulmina a Elektra sobre el escenario para que el espectador/oyente economice su propia muerte. Gracias a un mecanismo fascinante, esos intercambios tienen lugar no sólo a espaldas de los espectadores/oyentes, sino también para su más grato placer. Lo que Jung llama persona, es decir «el fragmento de la psiquis colectiva cuya realización cuesta tantos esfuerzos», es lo que los griegos designaban como la máscara del comediante. Esa máscara, que somete el pensamiento individual al colectivo, nos amordaza e inhibe, cuando asistimos a una representación de ópera la dejamos de lado, la arrancamos de nuestro rostro, de nuestro cuerpo, de nuestro ser. «La represión de las tendencias y rastros femeninos en el hombre, determina naturalmente la acumulación de sus necesidades y exigencias en lo inconsciente», nos dice Jung. Quizá sean estas necesidades negadas las que volvemos a encontrar liberadas y encarnadas en las heroínas de la ópera: el hombre permite que su obra surja a partir de su mundo interior femenino, esta demostración y el estallido del rechazo explica, sin duda, la violencia de su expresión.

De este modo, las mujeres se vuelven las portavoces privilegiadas de los compositores. Ellas no sufrirán, llorarán y se lamentarán en la ópera por casualidad. Esto ocurre desde los comienzos de este arte de las cortes, como lo muestra el patético Lamento de Ariadna, rescatado de la hoy desaparecida ópera de Monteverdi. ¿Qué esconde la pasión rebelde de Doña Ana, el amor herido de Elvira, el desaliento de Violeta y el desespero de Butterfly? ¿Acaso sus lágrimas

no son las lágrimas reprimidas de niños sensibles, una respuesta deformada a la estúpida frase: «Sé un hombre, hijo mío», a la crueldad de los que los trataban de niñas cuando se permitían llorar? ¡Cuántos sollozos se oyen sobre el escenario de las óperas! La niñez de los hombres también es un aprendizaje para que se olviden de cómo llorar: «Ve, deja correr mis lágrimas, me hacen sentir bien», canta Charlotte en Werther, y ella continúa: «Las lágrimas que no desahogamos / caen todas en nuestra alma / y sus pacientes gotas / martillean el alma ya cansada»[17]. A través de la voz de las mujeres, ellos no sólo pueden llorar, sino también mostrarse débiles, tener miedo y, finalmente, vivir una serie de sentimientos y emociones que durante mucho tiempo les habían sido prohibidas, que las mujeres han tenido el derecho de expresar con libertad.

El llanto de las heroínas les es necesario y, quizá, sea la razón por la que a menudo las figuras de los hombres han sido creadas a la ligera. Aunque no siempre sean detestados, se ven menos tentados a insistir en ellos, sea porque son los responsables de las desgracias de las mujeres, y de las heroínas en específico, o bien porque se interesan poco en lo que podría definirse como su «virilidad social», que incluso ellos desprecian.

Los compositores nos dan (aparte de los extraños héroes del repertorio lírico) una imagen deprimente y cruel de los hombres. El Conde, Ferrando y Guglielmo en Mozart; Pinkerton y Scarpia en Puccini, pero también Don José, Herodes, Barbazul, Schön y tantos otros, que han sido descritos con rasgos de total conformismo. Seres sin ternura y, ciertamente, sin intuición, sin inteligencia afectiva. ¿Será para magnificar la feminidad de la heroína, exaltar su fuerza y su valor frente al mundo de los hombres? ¿Por qué ese ensañamiento en el universo de la ópera? El creador, cuando expresa su inconsciente reprimido, a veces, es superado por su propia creación. Esos hombres fallidos son el resultado de este acto fallido, y es absolutamente inconsciente y natural que la imagen del hombre sea la que es en la ópera: guardián del orden y la tradición, pretenciosa y superficial, ingenuamente cruel, tiránica, brutal, primaria. Aún más, la ópera es un espejo fascinante de las relaciones que existen entre los hombres y las mujeres: abusivas en Mozart, imposibles en Wagner, degradantes en Berg... Por otra parte, la sociedad siempre respetó, o al menos admitió, la marginalidad, o más bien la originalidad, de los hombres como individuos, contrariamente a la de

las mujeres. ¿Contra quién podrían ellos rebelarse? ¿De qué manera su actitud se situaría fuera de las normas de una sociedad de la que ellos mismos son los artesanos? ¿Qué deberían hacer para que su actitud fuese calificada como valiente y diferente a la de los demás hombres? ¿Qué deberían hacer para tomar riesgos en relación a la jerarquía social que tanto necesitan? Veamos al Conde de Las bodas, cuya actitud hacia las mujeres y el amor es la más liberada de todas; en todo caso, no titubea para meter en su lecho a quien le parece: es un hombre convencional. Pero la Condesa, que tiene debilidades, es una rebelde. En cuanto a Susana, una fuerza de la naturaleza que sabe salirse de las situaciones más desventajosas y peligrosas, es casi considerada una mujer de armas tomar. ¿Qué necesitan los hombres para volverse personajes fuera de lo común? ¿Quizá una actitud diferente frente a las mujeres? Como Don Giovanni, que seduce a las mujeres, a cualquier mujer, les propone matrimonio, e incluso algunas veces se casa, pero siempre las abandona, quiere cambiar las leyes sociales. Él se enfrenta a toda la sociedad abiertamente, desesperadamente, con su muerte al final. Su crimen debía haberse puesto por encima de la sociedad, éste ha sido el verdadero escándalo. Por ello, es uno de los pocos y más grandes héroes de la historia de la ópera.

En cuanto a la heroína romántica, ¿acaso ella no personificaría y dejaría de lado la discrepancia que realmente existe entre hombres y mujeres en ese insensato siglo XIX? Exaltan su dolor, su extrema emotividad y hacen de ella una víctima que no vive sino a través de su amor, convirtiéndola en una absoluta dependiente de su corazón; los compositores alimentan fácilmente la sensibilidad de los espectadores masculinos. De esta manera, está sola, encargada de expresar y asumir la afectividad de ambos sexos. Esos hombres, que se mostraban tan sensibles en la ópera, quizá hubiesen debido reservar algunas de esas lágrimas, que derramaban con tanta facilidad por el triste destino de las heroínas, para sus mujeres e hijos, y, así, concederles una parte de la ternura y la emoción que sentían cuando Lucía de Lammermoor se hundía en la locura o cuando Norma subía a la hoguera.

Podemos preguntarnos por qué las mujeres no han escrito óperas, cuando este medio de expresión extraordinario les habría permitido exponer a plena luz lo que tenían guardado en el fondo de sí mismas. A la ya larga lista de

incapacidades, las mujeres deben agregar la de no componer. Eso se ha dicho. Mujeres compositoras ha habido, las hay y cada vez habrá más. La más ilustre de estas desconocidas es Elizabeth Jacquet de la Guerre (1664-1729), descendiente de una ilustre familia de músicos y fabricantes de clavicordios. Luis XIV la apreciaba tanto que la hizo llevar a la corte, que dejó –por casualidad– después de su matrimonio. Ella se convirtió en una clavecinista y profesora de música de mucho renombre. «Sus obras se distinguían por la calidad y la variedad de la invención»[18]. La primera compositora de ópera se llamó Francesca Caccini. Su padre fue el célebre compositor Giulio Caccini, quien dejó Italia para probar suerte en Francia y se instaló finalmente en la corte de España. Ella agregaba a sus dones de compositora y poeta, una voz que la convirtió en una exitosa cantante. Miguel Ángel la aconsejó y «sus contemporáneos le dedicaban una admiración sin límite»[19]. Esta señora vivió de 1587 a 1640. En 1736, Les Génies Elémentaires, ópera de Mademoiselle Duval es representada en París[20], una rara excepción. Esa misma rareza explica que pocas de ellas hayan llegado a nosotros. ¿Cuántos compositores se necesitan para que entre ellos surja un genio? En Alemania, a finales del siglo XVIII, tenemos la impresión de que sólo existen Haydn y Mozart. Esto es un profundo error. ¿Qué hay de Wagenseil, Vogeler, Stamitz, padre e hijo, Dittersdorf, Hoffmann, Richter, Holzbauer, Cannabich, Wendling, Toeschi…, en París, Gossec y Schobert[21], hoy en día totalmente olvidados? Sin embargo, entre ellos Mozart admiraba a más de uno: «La música de Holzbauer es excelente», le escribe a su padre el 16 de noviembre de 1777, «lo que me maravilla es que un hombre tan viejo como él tenga todavía tanta elocuencia y es realmente increíble lo apasionada que puede ser esa música»[22]. Si nos acordamos de Michael Haydn, se debe a la notoriedad de su ilustre hermano; en cuanto a Salieri, los que tuvieron la rocambolesca idea de sospechar que había asesinado a Mozart le hicieron un gran favor, por un tiempo lo sacaron del anonimato. Pero, ¿quién conoce a Holzbauer? En el siglo XIX, al mismo tiempo que el arte de Schumann se extendía, compositores como Thalberg, Bennett, Spohr, Moscheles, Hiller, Grund, Heller, Marschner, Henselt, Gade, Sohn, Onslow y Herz trabajaban en la sombra de la que nunca salieron. Así podríamos desgranar los nombres de los que gravitaban alrededor de estrellas como Bach, Chopin o Debussy.

Veamos la educación que tuvieron Mozart y Clara Wieck, más tarde señora de Robert Schumann. Al principio, fue en las mismas condiciones: extraordinarias disposiciones desde su más tierna edad, un padre atento que se ocupaba de su

educación musical y, pronto, de su carrera. Friedrich Wieck presenta en público a su hija por primera vez cuando ella tiene nueve años. Sin embargo, lo que le preocupaba era que Clara usaba con mucha facilidad su «facultad de improvisar, lo que», él destacaba, «es único y no se encuentra en ninguna otra pianista en el mundo entero»[23]. Mientras, el pequeño Wolfgang, a la edad de cuatro años, le enseña a su padre la partitura de un concierto para clavecín: «Dos lágrimas de admiración y alegría salieron de los ojos»[24] de Leopold. Probablemente Friedrich nunca hizo lo que Leopold: transcribir sobre papel las composiciones de su hijo. Está claro que cada uno de estos padres decide con mucha rapidez el camino que cada uno de sus hijos deberá seguir. Leopold hará todo lo necesario, llegará a la abnegación y el endeudamiento, para que Wolfgang se haga compositor. Friedrich, en cambio, deseaba que su hija fuera pianista, no para que hiciera una carrera de virtuosa (¡ni siquiera!), sino para que fuera profesora: «Yo empujo a mi hija hacia el camino del profesorado»[25], le escribe a la madre de Robert Schumann, quien consideraba esa profesión como una «posición subalterna»[26] al tratarse de su hijo. ¡Si el papel de una mujer y su destino no es el de ser una creadora tampoco se debe hacer notar! Por supuesto, todo el mundo no tiene la suerte de tener una infancia mártir como la que tuvo Mozart. Su padre no titubeó en exigirle sacrificios para que compusiera, trabajara, y se presentara en público hasta el agotamiento. Cuando Wolfgang enferma de escarlatina, Leopold anota: «Este evento, contando los céntimos, significó para nosotros una perdida de cincuenta ducados»[27], y como el niño se repone más lentamente de lo que esperaba el padre, escribe desalentado: «La enfermedad del niño nos hizo perder cuatro semanas»[28]. Wolfgang y Clara sufrieron del dominio y la tiranía de sus respectivos padres. El 8 de noviembre de 1772, Mozart le escribe a su padre: «En Salzburgo se comportaron mal conmigo, yo no merecía eso, a usted también le tocó su parte, demasiado»[29]. Para que las cosas estén bien claras, él agrega: «Es la razón esencial por la que me fui apresuradamente de Salzburgo»[30]. Nada menos. Pero cuando sus hijos, sus prodigios, sus seres más preciados, aman diferente y se les escapan, Leopold Mozart y Friedrich Wiek reaccionarán con la misma violencia. Se desatan unos dramas horribles; Wolfgang y Clara deben aceptar una separación desgarradora. Sus padres fueron la fuente de atroces sufrimientos para ambos músicos, que los marcaron el resto de sus vidas. La muerte tan precoz de Mozart, causada por la falta de éxito, la miseria, la enfermedad, también se debe a su difícil vida, a menudo trágica, donde se perfila la silueta amenazante del padre: «Debes ante todo pensar en el bien de tus padres, si no tu alma se irá al diablo»[31]. Mozart nunca olvidó esta maldición, y la exorcizó de la mano de Don Giovanni, cuando éste mata al Comendador. Sin embargo, es el Comendador quien tendrá la última palabra y finalmente arrastra

al héroe a su muerte. Al separar a Robert de Clara, Friedrich Wiek escribe: «Antes de ver a dos artistas como vosotros, desgraciados e instalados en una vida estrecha, burguesa y hogareña, yo prefiero sacrificar a mi hija de cualquier manera»[32]. Él ejecutó su amenaza saboteándolos por todos los medios –de las «más ridículas a las más inmundas»[33], como las cartas anónimas que enviaba a los admiradores de Clara «alabando los méritos de otros pianistas»[34]–, todo para estropear la carrera debutante de su hija. Clara se casó con Robert después de cuatro años de luchas espantosas y en contra de la voluntad de su abominable padre. Si su vida en común fue burguesa, no fue ni estrecha ni hogareña. Pero todos están de acuerdo en que la locura del compositor se debió, en gran parte, a las desavenencias con su suegro, el tormento y profundo dolor que éstas provocaron en él. Las ambiciones mal definidas, a menudo contradictorias, de Friedrich Wieck hacia su hija Clara esconden mal el sentimiento ambiguo que siente hacia ella, un sentimiento posesivo, el amor desesperado de un padre por su hija, que Verdi representa con tanta violencia en sus óperas.

Cuando Wolfgang Amadeus Mozart se casa con Constanza Weber, abandona definitivamente a su padre y Salzburgo para seguir su carrera de compositor. Clara Wieck, ahora la señora de Robert Schumann, vivirá con su marido un conflicto que Mozart no tuvo que enfrentar. Cuando Clara era muy joven, todavía soltera, gozaba de un inmenso éxito: en Berlín, París, Dresden, Praga, Viena, Bremen y Hamburgo aclamaban a la tan prometedora pianista. Su nombre estaba en boca de todos. En cambio, Robert aún es totalmente desconocido y sufre por ello. Sobre todo porque, en sus cartas, ella le relata sus éxitos. Viena, 21 de noviembre de 1837: «Hoy di mi segundo concierto y fue un triunfo [...] aquí, después de la Fuga de Bach y las Variaciones de Henselt, obtuve unos aplausos estruendosos y siempre me piden bis [...] no hay sensación más reconfortante que la de sentir al público realmente contento. Tuve esa impresión [...] ¿habrá algo más divino que llegar a transmitir los sentimientos por medio de la música?»[35]

Tres días después, toma de nuevo la pluma, le escribe una larga carta en la que le expresa sus reflexiones y también sus inquietudes en relación a la profesión que ella ejerce y que desea arduamente continuar después de su matrimonio. Nos da la sensación de que lo que escribe es producto de una profunda reflexión. Con

toda franqueza, ella se confiesa ante el hombre que más ama en el mundo. Así es cómo expresa las condiciones necesarias para el desarrollo de su vida profesional: «Yo no quiero ni caballos ni diamantes, seré suficientemente feliz si te tengo a ti, pero necesito una vida sin preocupaciones y quiero ejercer mi arte con toda tranquilidad. La preocupación de lo cotidiano me sería demasiado pesada»[36]. Continúa y precisa: «Reflexiona y piensa si te crees capaz de darme una vida como yo la deseo». En el cielo sereno de sus amores, esta carta estalla como una bomba. Aniquila a Robert. Profundamente herido, le contesta de una manera injusta y despreciable, con una pluma agresiva. A pesar del estado (no muy brillante) de su fortuna, «hay muchas jóvenes, incluso bonitas y buenas que me habrían aceptado como marido diciéndome: vivamos juntos, en mí encontrarás una verdadera mujer y también una mujer de hogar»[37]. Perdiendo toda medida, incluso le sugiere que ha sido su padre quien le sostuvo la mano para escribir. Desamparado, termina la carta, llena de consecuencias para el futuro de Clara: «El dolor hace que mis ojos vean turbio». Al día siguiente, su dolor se calma un poco. Le escribe una nueva larga carta a Clara, en la que hace algunas concesiones: «Si mi dinero no te basta podrías ganar algo por ti misma»[38], aunque se sobrentiende que ella deberá apartarse. Él simplemente piensa «vivir feliz y tranquilo» con ella: «Tú seguirás cultivando tu arte como lo has hecho hasta ahora, pero será únicamente para perfeccionarte y para el placer de unos elegidos y también para nuestra felicidad». Sin embargo, se da cuenta de la renuncia que esta proposición significa para Clara, y, haciendo un gran esfuerzo, escribe: «Si deseas llevar una vida de sociedad ésto no me disgusta», bajo la suposición de que ella renunciará por sí misma a los viajes y la gloria, y que acabará por decirle: «Quedémonos aquí, ésto me gusta mucho… y tranquilamente me sentaré frente una mesa y seguiré componiendo». La respuesta de Clara es la que todo hombre espera: «Yo, que no vivo sino para ti, no tengo sino dos deseos: hacerte feliz y poseer tu corazón»[39]. Ella hubiese podido tener un tercer deseo: desarrollar sus dotes de creadora y compositora. No fue así, aunque a ella también la ilusión le era grata, su elección fue la de una abnegación absoluta. Robert compondría y ella lo aceptaría.

A través de lo que nos dicen Robert y Clara Schumann en su Journal Intime, permiten que nos hagamos una idea del problema que supone la confluencia de dos carreras de igual importancia. Este diario, llevado a cuatro manos, donde la lucidez deja algunas veces entrever las dificultades materiales, pero sobre todo morales, es de una franqueza y ternura extraordinaria. Estamos ante dos seres

que se aman profundamente y se respetan totalmente, pero cuando Clara, la artista, la intérprete, debe cederle el puesto al compositor leemos: «Mi piano, de nuevo, queda relegado a un segundo plano, como pasa cada vez que Robert compone. Durante el día no logro tener, aunque sea, una pequeña hora para mí»[40]. En Robert sentimos el malestar de sólo ser el marido de Clara –cuando viajan, es ella la que constantemente es reconocida, saludada y festejada– aunque él tenga la inteligencia de comprender que los éxitos inmediatos deben ir a la intérprete y no al creador, cuya obra, si algún día debe instalarse en el glorioso panteón de los más grandes, tomará tiempo para imponerse. Las reivindicaciones que podemos suponer de parte de Clara con respecto a la composición son vividas sin agresividad o acritud, más bien con amor, sentido común y realismo a pesar de que, de vez en cuando, afloren los arrepentimientos –«…ojalá que yo no esté teniendo una regresión»[41]– y aunque Robert hace mención de sus «increíbles momentos de mal humor», decir que él pierde interés en las composiciones de su mujer, sería falso. A menudo, las encontraba excelentes. La animaba y parecía sinceramente desolado que ella tuviese tan poco tiempo para dedicarse a éstas. Siempre señalaba que ser madre era «su principal misión» y «antes que todo ella debía prepararse para el próximo concierto»[42].

Para ser compositor, pintor, arquitecto o escritor, se necesita tiempo, pero tiempo para uno mismo. El tiempo que se toma en búsqueda de la consagración del arte ocurre en detrimento de otros quehaceres. De las mujeres que tuvieron el suficiente carácter de exigir una habitación para ellas, según la maravillosa expresión de Virginia Woolf, se decía: «Ella desatiende a sus hijos y su hogar», y no será Robert Schumann quien lo contradirá. En los siglos pasados, las creadoras de cualquier género han tenido que superar esta desaprobación general. Como en todas las artes, la música es un lenguaje. Cuando se conoce solfeo y se toca clavecín o piano desde la edad de cinco o siete años, lo que algunas mujeres sabían y saben hacer tan bien como algunos hombres, ¿qué les impide componer? Sólo que para ser compositor, hay que ser aceptado como tal en el medio musical. ¿Acaso lo habrán sido verdaderamente las mujeres? Beatrice Slama[43] relata las dificultades que las primeras mujeres escritoras encontraron para publicar sus obras. Entonces, ¿qué decir de una mujer compositora que quiere que la interpreten aunque sea para saber cómo suena su música y así poder progresar? Basta con recordar los obstáculos con los que se encontró Berlioz, que Chopin tomó como ejemplo, prefiriendo componer sólo en

piano, en vez de tener que luchar con una orquesta y todos los inconvenientes que ésto supone. La música necesita la aprobación, el acuerdo y la colaboración de los demás. Para poder interpretarla, hay que convencer a un organizador de concierto, a una orquesta y dirigirla, además del público. Las pintoras o escritoras siempre han existido, porque en esos dominios el trabajo creativo es un trabajo solitario. Sin embargo, ésto se aplica menos a las escultoras o arquitectas. La vida y la creación ahogada, la lenta muerte de Camille Claudel es un ejemplo que supera en horror todo lo que las mujeres artistas tuvieron que soportar. Lo más extraordinario no fue que ella haya sido una de las pocas escultoras del siglo XIX, la tan querida amante de Auguste Rodin, la amiga de Claude Debussy, ni que ella pasara treinta años en un asilo, sino que todo el mundo haya ignorado su existencia y que nadie se haya preocupado por ella –ni siquiera, así parece, su ilustre hermano Paul–, hasta que Anne Delbe la resucita primero en el teatro y luego en un libro. En cuanto a la parte musical, si las mujeres han podido ser cantantes geniales y virtuosas pianistas, no han tenido la posibilidad de ser compositoras. Hoy en día, las cosas no han cambiado mucho, pero era más el caso hace cien años.

Las mujeres de las que nos habla Elizabeth Badinter, que han escrito tratados revolucionarios sobre la educación de las niñas, todas esas Madame de Maintenon, de Genlis, D’Epinay, si bien se esforzaron por demostrar que se puede enseñar a un ser del sexo femenino otra cosa que la cocina y el arte de gastar dinero por doquier, ellas no proponen, en cambio, absolutamente nada que pueda desarrollar, o al menos fomentar, la creatividad en sus semejantes. ¡Y nos extrañamos que no haya mujeres compositoras! Al igual que Clara Schumann, la mayoría de las mujeres han pensado y aún piensan (o hacen como sí) que «la educación de una mujer se debería apegar a destruir en ellas la ambición personal» a fin de desarrollar mejor «una noble ambición para su marido o sus hijos [...] de tal manera que ella no encuentre los placeres del orgullo sino en los éxitos de los que ella ama»[44]. Un gran número de mujeres tenían las bases necesarias para ser compositoras y, con seguridad, muchas lo desearon, pero siempre canalizaron sus deseos de expresión personal por caminos que ponían por delante a los demás. De este modo, pueden desarrollar lo que se considera su aptitud fundamental: la abnegación ilimitada. En primer lugar, serán profesoras, enfermeras o, por supuesto, asistentes sociales.

¡Quizá esté en sus naturalezas y es mucho mejor que ellas permanezcan en la sombra! Quitárselas del medio permite a los hombres tener el protagonismo, cultivar sus egos y luego simular sorpresa y estupor ante nuestras pretendidas incapacidades. Debemos, en la medida de lo posible, desarrollar y expandir aquello para lo que estamos más capacitadas, pero afirmar que lo que mejor hacen las mujeres es ocuparse de sus hijos y sus hogares es una redomada mentira. ¡Cuántas mujeres hacen mal estas tares por detestarlas!

Sin embargo, no estamos obligados a considerar como un defecto o una inferioridad el hecho de no componer. ¿Qué dirían los músicos que, después de unos infructuosos ensayos, se volvieron instrumentistas o directores de orquesta (Fürtwangler, Karajan, Rostropovitch y Pollini…)? Aunque podemos intentar entender de dónde proviene esta diferencia entre los hombres y las mujeres de una manera menos social e histórica. Anais Nïn piensa que para ser un creador primero hay que ser un destructor, un asesino de sistemas y leyes; ahora bien, las mujeres no tienen un instinto asesino, destructor, debido a que ellas dan la vida: por lo tanto, no estarían fundamentalmente dispuestas a volverse creadoras. Presentemos otra hipótesis: si bien es femenino y totalmente normal para una mujer llorar, quejarse, expresar sus angustias y tormentos, a los hombres se les enseña a esconder en lo más profundo de sus seres toda manifestación exterior de sentimentalismo. La música, que privilegia la emoción, y al las mujeres tener el derecho de expresarla con libertad a lo largo de sus vidas, quizá necesiten menos que los hombres expresarse a través de la música. Por otro lado, Virginia Woolf y Marguerite Yourcenar dejan entender que la creación es una proyección lejana de uno mismo y, a menudo, lo opuesto a uno. Por lo tanto, lo más lejos posible de su sexo. Curiosamente, los hombres hablan más a menudo y con más libertad de su lado femenino: «Como cada uno de nosotros –quiero decir como cada hombre– llevo en mí a la mujer que hubiera podido ser [...] mujer fracasada y realizada pero nunca irreal, yo te llevo y tú te mueves en mí en las horas nocturnas de mi cuerpo»[45], escribe con soberbia Jacques Lacarriere. Conozco pocas mujeres que hablan de su ser viril o que, como Louise Michel, se comparan a Don Quijote y exclaman: «Sí, soy un bárbaro, me gustan los cañones, el olor de la pólvora, la metralla en el aire»[46]. ¿Será ésto la señal de un deseo más profundo, más sufrido por parte de los hombres o, más bien, la señal de que a las mujeres se les otorgan más libertades? ¿Esta feminidad fantasmal, que los hombres llevan dentro de sí, los empuja con más naturalidad hacia la creación? Para las mujeres, las cosas suceden de un modo diferente: al hombre

que llevan dentro lo viven de una manera real, concreta, cuando llevan en su vientre al niño que traerán al mundo. Este pequeño niño está completamente en sus manos, en sus brazos y a su entera disposición durante los primeros meses o los primeros años de su vida. Sabemos cómo la ternura de las mujeres hacia los varones juega un papel importante en sus vidas y luego en la de ellos. El amor que él necesita, que todos necesitamos terriblemente para adquirir confianza y creer en nosotros, en el futuro, ellas se lo ofrecerán en bandeja de plata. Siempre son unos privilegiados con respecto a las hijas, algo inconsciente y normal: es la única ocasión que ellas tienen para vivir su lado masculino. Muchas seguirán viviendo dependientes de otros, imaginando sus vidas, sus carreras y sus éxitos. Realizadas, no entienden cuánto esta maternidad desarrolla en ellas una forma de vivir y pensar, que les costará mucho deshacerse en el futuro. Quizá ésto sea lo que suprime en las mujeres todo deseo de creación fuera y lejos de sí mismas: al menos, no lo favorece. Sin ese poder de proyectarse, de tener fantasías y crearse, una actitud más natural en los hombres que en las mujeres, no hay creación factible.

Son múltiples las razones por las que las mujeres aún no han vencido el tabú que implica hablar del hombre que está en ellas, de esa «virilidad que por tanto tiempo ha estado sofocada en el inconsciente femenino»[47]. Esto las disgusta, las asusta; además es impensable e insoportable hablar de algo que de inmediato dejaría fuera a la seducción, ya que «la cualidad femenina más apreciada por los hombres es la feminidad». Clara Schumann era una extraordinaria pianista, Pauline Viardot, otra mujer compositora amiga de George Sand, hermana de María Malibrán, que tenía una voz admirable. Si ellas se hubiesen empeñado en componer hubiese sido un acto masoquista. Al menos es lo que deja entender el critico Maurice Bourges cuando escribe a propósito de Pauline Viardot: «Espero que los descansos del compositor no le hagan olvidar su vocación». Hoy en día, Claire Shapira, Betsy Jolas, Adrienne Clostre, Michèle Reverdy, Gisèle Barreau, Graziane Finzi, Édith Lejet son compositoras e interpretadas. A propósito, ¿habéis tenido la suerte de escuchar el magnífico Pie Jesu de Lily Boulanger?

Las esposas y las madres no han sido las únicas inspiradoras de los compositores. En cierta manera, las cantantes también los han inspirado. Estas mujeres son de una estirpe poco ordinaria, aún más cuando pensamos en las

divas del siglo XIX –siglo opresivo, uno de los peores para las mujeres– las Malibrán, Giuditta Pasta, Henriette Sontag, Pauline Viardot, Madame Schroeder-Devrient, etc. Sus vidas de vedette y las fortunas que ganaron, las colocan, a pesar de proceder de un ambiente modesto, aunque culto y musical, al mismo nivel de los hombres que ellas frecuentaban. Su profesión las impulsaba a un medio al que las simples burguesas no tenían acceso, un ambiente formado por escritores, músicos, poetas y políticos. Además, también procedían del estrato más afortunado de la sociedad. Las mujeres que allí se encontraban pertenecían a buenas familias y, también, mantenidas y semi-mundanas. Su posición y dinero se lo debían a su talento y trabajo, por los que peleaban como hombres. No era extraño que con estas condiciones acumularan solas la mayoría de las características de nuestras heroínas. Eran fuera de lo común, aunque sólo fuera porque lograron escapar de la suerte poco envidiable de sus contemporáneas, cuyas vidas empezaban por el camino obligado del matrimonio arreglado y el sórdido regateo de la dote. A menos que fueran muy pobres (en ese caso serían sirvientas, obreras, prostitutas), ninguna mujer podía pensar en una vida fuera del matrimonio. En cambio, la cantante no tenía necesidad de someterse a estas costumbres envilecedoras, como María García, quien tuvo en un primer momento que casarse con Eugene Malibrán para escapar de la autoridad paterna. Ella tampoco necesitaba –además no tenía tiempo– dejarse ahogar por las preocupaciones domésticas. George Sand le escribe a Pauline Viardot que despache a sus cuñadas que la atormentan con «sábanas perdidas y servilletas desparejadas»[48]; que no se deje «atropellar para hacer cuentas de la cocina, cuando su negocio es ganar con una mano cuarenta veces más de lo que perdería con la otra»[49]. Por lo tanto, ellas eran extraordinariamente independientes frente a los hombres. Construyeron sus carreras solas. Su verdadero trabajo implicaba muy poco reposo. Los continuos viajes eran el aspecto más ingrato. Hoy en día, las óperas en todas las capitales y ciudades importantes de Europa y América se pelean a las grandes cantantes, cuyo número es tan limitado como siempre. De San Petersburgo a Madrid, de Nápoles a Bruselas, Londres o Nueva York, ellas pasaban gran parte de sus vidas en coches, barcos y trenes. Pero cantar, crear los roles, algunas veces escritos para ellas por Bellini, Rossini, Wagner, Strauss, Debussy, conocer y ser amiga de Lamartine, Sand, Chopin, Alfred de Musset, era mucho más interesante que quedarse en casa. Sin duda, no todas estaban tan interesadas en la política como las dos hermanas García: María Malibrán, molestaba por sus ideas liberales, se arriesgó a no ser recibida y no poder cantar más en algunos salones por ponerse de parte de los republicanos en la Revolución de 1830, «esta causa de la edad de oro»[50], escribía ella; la otra, Pauline Viardot, compartía las ideas de izquierdas de su marido Louis Viardot y,

quizá por ello, nunca conoció el éxito que ella se merecía en Francia, pero de lo que estamos seguros es que muy pocas mujeres en esa época gozaron de la libertad que ellas vivieron, la de poder expresarse políticamente. Sin duda alguna, el lado más exaltante de esta profesión es la responsabilidad y el riesgo que comparten con el compositor en el momento de la creación de una ópera, del que ellas son una parte importante, puesto que cantan el papel estelar del que depende el éxito o fracaso de la obra. Tanto Guiditta Pasta, creadora de Norma, como Mary Garden, primera Melisenda, conocieron la angustia que pasaron Bellini y Debussy al enfrentarse al público con una nueva obra que, a menudo, causaba malestar. Aunque la sala en la primera representación de Carmen estaba llena, -«el recibimiento fue helado, la ópera fue oída con indiferencia y fastidio»[51]-, la crítica juzgó la música como «demasiado personal, demasiado original, demasiado fuera de lugar», y, aunque la señora Galli-Marie estuvo excelente en el papel, no logró que aceptaran a Carmen, ese personaje «horriblemente desagradable»[52]. Ella se repuso, pero Bizet no logró disfrutar del éxito de su ópera: murió exactamente tres meses después de este fracaso.

En cuanto a la célebre María Malibrán (1808– 1838), no se conformó sólo con cantar, su vida –la de una verdadera heroína de ópera, a la que ella agregaba un poco– y su arte se unían totalmente. En el barco en el que regresa a Francia, para levantar la moral de los pasajeros y de los marineros después de una terrible tempestad, no titubea, y, cogida al mástil, canta el Aleluya de Mozart[53]. Su padre se pelea con ella cuando abandona a su marido Eugene Malibrán y deja los Estados Unidos para probar suerte en Europa. Cuando su marido regresa a Francia, pobre y desamparado, se niega a verla. Y ella lo ve por última vez sobre su lecho de muerte, cinco años después de su separación. Él nunca le perdonó su rebeldía. Durante una velada, felicitando a su futuro marido, el violinista Charles Beriot, quien le da las gracias amablemente, ella le declara (¡en público!): «Usted no me ha entendido, yo lo amo». No se casaron de inmediato, adonde quiera que iban levantaban un perfume de escándalo muy en boga en los años de 1820, tuvieron pocos niños. Ella se consideraba la casta vestal y cualquier embarazo representaba para ella una catástrofe. Ganó sumas considerables. En esa época, la remuneración de las cantantes era superior a la de los compositores[54]; y no hay que extrañarse de que se estrechara de hombros el día de su matrimonio, cuando escuchó al alcalde declararle a fórmula oficial: «La mujer le debe obediencia al marido». Los últimos días de su vida fueron extraordinarios: se cayó de un caballo y la recogieron bañada en sangre. Pero esa

misma noche se arregló la cara y cantó. Dos meses más tarde, el 14 de agosto de 1836, dio un concierto en Liege, con su hermana Pauline (que tenía quince años). Se marcha al campo donde recibe amigos. Deja Francia por Inglaterra el 10 de septiembre. El 14 canta arias de La Creación de Haydn, del Réquiem de Mozart, de la Redención de Haendel… Se desmaya después de cada obra, pero continúa ante las aclamaciones. El 18 de septiembre llaman de urgencia al médico que la trata y muere el viernes 23 de septiembre de una histeralgia, afección nerviosa causada por una sobre excitación del cerebro[55]. Y Henry Malherbe escribe: «¿No será eso una enfermedad de actriz mártir de su arte?» Mártir…

Las cantantes, al negarse a la monotonía de la vida burguesa, también se niegan a la comodidad, la seguridad y, a menudo, el final de sus vidas es triste y solitario. ¿Qué hacer cuando la edad llega y la voz está cansada para encarnar los mitos y otras estrellas se levantan en el firmamento del mundo lírico? ¿Cómo vivir ese vacío, cómo no ser cuando se ha sido? Jeannine Reiss cuenta cómo y con qué ensañamiento y desespero Maria Callas intentó hasta el final recobrar una gota de su antigua voz: «¡Habría dado su vida por encontrar su voz! »[56] ¿Cuántas son las que, a fuerza de inteligencia y trabajo, han logrado rehacer una técnica, como dicen, que les permitiera retomar algunos papeles? También se vuelven profesoras de canto, profesión muy limitada, pues según los cantantes no existen buenos profesores de canto: no hay dos voces iguales ni dos constituciones físicas idénticas, y el arte del canto está hecho de la infinita y variada combinación de estos dos componentes. También pueden volverse directoras de escena como Elizabeth Schwarzkopf. Es impactante constatar que, igual que las heroínas de ópera, la mayoría de las cantantes se negaron a tener hijos, lo que después de todo no es sino una fantasía como otra del «acceso a la plenitud de ser mujer»[57].

A diferencia de otras profesiones artísticas, las cantantes no le interesan al público como madres. Es probable que se deba a que no desea imaginarlas en un papel tan diferente a los que cantan en el escenario de la ópera. Todas, por fortuna, no cometen los excesos de María Malibrán, quien disimuló su embarazo como un secreto vergonzoso, tenía miedo de que el público la despreciara y se sobrepuso a sus sufrimientos cantando hasta el límite extremo de sus fuerzas.

Finalmente, huye bajo una falsa identidad para dar a luz a una niña que no vivió. Más cerca de nosotros, Régine Crespin escogió no quedarse con el niño que esperaba, para estar en forma y cantar el papel de Sieglinde en Bayreuth, semejante a la heroína de la que ella canta la desgracia o la felicidad, pero en la que nunca se [ve?] exaltada la dimensión maternal; la cantante ya no es una mujer como las demás. La profesión debe ser la plenitud de uno mismo, sobre todo cuando se cumple una vocación. Las cantantes conocen en su arte satisfacciones que las llenan y es probable que no sientan el deseo de tener niños; por otro lado, no tendrían tiempo para educarlos. Lúcida, George Sand le escribe a Pauline Viardot: «De hecho, la vida laboral y el constante cambio de entorno de nosotras, las artistas, se concilian mal con el desarrollo de un niño»[58].

A partir del momento en que ella se convierte en una diva, la mujer parece borrarse frente al personaje mítico en el que se ha convertido. Se dedica en cuerpo y alma a su arte y sobrepasa las esperanzas de los compositores; se identifica con la mujer ideal que ellos han creado a lo largo de la historia de la ópera: una mujer totalmente desprendida de las contingencias terrenales. Esto se debe a que ellos la han creado a su imagen, una lograda proyección de su feminidad, en la que no se niega la maternidad, sino que simplemente está ausente. Gracias a esta no maternidad, ellas también han logrado escapar de su condición femenina, quizá, sienten la exaltación de infringir reglas tan establecidas…

Las mujeres no han compuesto óperas (hoy en día sí componen), pero las cantantes, intérpretes de las obras de los compositores, a menudo han sido creadoras geniales y la regeneración del teatro lírico que Paul Dukas deseaba tanto, provino, como él lo predijo, del «genio de los intérpretes»[59], pero sobre todo de una intérprete como María Callas. La ópera, como la vemos hoy en día, le debe mucho. Fue la primera que dejó de interpretar papeles para encarnarlos, dándole así al drama lírico una dimensión esencial que había perdido totalmente o que, quizá, nunca había tenido. Cada interpretación estaba concebida como una nueva creación por parte de la cantante, lo que asegura totalmente una total implicación afectiva. En una carta que escribe Pauline Viardot a George Sand desde San Petersburgo en diciembre de 1844 dice: «…me angustiaba por las preparaciones de Norma y estaba asustadísima de interpretar el papel del que

Madame Pasta dejó tantos recuerdos... Todo el mundo, incluso mis amigos, me aconsejaban no arriesgarme a esta prueba. Me asustaron, pero no lograron desalentarme. Además del miedo, sentía algo en mí más fuerte que me decía «ve». Es probable que fuera la conciencia íntima del artista: hice bien en oírla. Norma fue representada y es el éxito más grande que he tenido…»[60]. Pauline Viardot explica también lo que, según ella, hace de un cantante, un gran artista. Se trata del sentimiento: «Un cantante dotado de una bella voz e inteligencia no hará nunca nada si no conoce a fondo la técnica y el mecanismo del canto; y, sin embargo, la ejecución musical es más delicada que la pintura, porque no tiene como punto de apoyo sino el sentimiento. Nada puede salvarlo una vez extraviado»[61]. ¿Qué otra cosa es el sentimiento sino la identificación total con el personaje?

En el teatro griego, el público no podía identificarse con el actor, como luego lo hizo con la cantante, o en nuestros días, con el actor de cine, el cantante rock, ya que aquel llevaba una máscara. El proceso de identificación no podía actuar sino a nivel de la idea: la prueba de vivir o vencer y el destino que se debía enfrentar. Las cantantes son las que inspiran a los escritores y no las heroínas que ellas encarnan. En las entrevistas que Maria Callas, Teresa Berganza, Elizabeth Schwarzkopf dieron, fueron interrogadas sobre ellas. Sus vidas son las que apasionan y dichas vidas son las que las convierten en un mito como las grandes cantantes del pasado, María Malibrán o Giuditta Pasta. Pero, una vez que la identificación ha ocurrido, es peligroso romperla: Pauline Viardot tiene un éxito enorme con Norma y las críticas dicen: «Norma se personificó totalmente en ella, hemos visto a la madre y a la amante llena de ternura, a la mujer apasionada, criminal y desgraciada, de pronto una paloma, de pronto una leona. En definitiva, este papel consolidó la posición de la gran artista: no podría tener un rango más elevado, pues más allá del genio no hay nada más»[62]. ¿Nada más? ¡Qué advertencia! Es probable que sea justificada, ya que el riesgo de romperse es real. Sergio Segalini escribe: «Norma se había destrozado, Callas se había destrozado», y en ese mismo artículo subraya cómo Callas se identificaba con el papel de Norma, y gracias a su arraigamiento emotivo sabemos quién fue esa mujer que el bel canto cantó y puso en escena: Medea, Norma, Lucía… una mujer cuyo amor es siempre imposible. Su destino es ser una sacrificada. Ella no puede escapar de éste, está consagrada a un culto, el del canto, el del público, al que se entrega hasta límites extremos de la salud física y moral. María Callas se consumió en el papel de Norma, rol estelar del bel canto, la mujer del todo o

nada, la sacerdotisa sacrificada. A la mujer que han dejado de amar, no le queda sino una única salida: morir. Para Callas fuera del canto, pero sobre todo fuera del escenario, no había salida. Murió a los cincuenta y cuatro años.

Las heroínas que encarna Teresa Berganza son totalmente diferentes, pero la profunda comunicación que establece con los papeles que canta también es intensa. En una entrevista realizada por François Lafon sobre su paso imprevisto y súbito por el papel de Charlotte (Werther), que abandonó en pleno festival de Aix-en-Provence para trabajar el papel de Carmen, ella lo explica de esta manera: «Desde hace veinte años era la esposa sometida, dedicada a su hogar y a sus hijos [...] pero ya no podía más [...] solamente dedicándome en cuerpo y alma a la preparación de Carmen fue que tuve el valor de rebelarme [...] mi sed de libertad se sació con la de Carmen [...] por el contrario, Charlotte se me hizo insoportable»[63]. Cantar un papel es vivirlo con toda su voz, con todo su cuerpo, con toda su vida. Ésa es la razón por la que el eco en los espectadores es tan fuerte y el vínculo tan justo. A diferencia del actor de cine o teatro, los cantantes interpretan pocos papeles durante sus carreras, porque su personalidad –su voz– debe compenetrarse con el personaje que encarnan. La preparación es larga. La planificación psíquica es tan importante como la planificación de la hazaña vocal; además si vemos más de cerca, nos daremos cuenta de que cada artista está hecho para un número limitado de personajes que, gracias a ellos, se instalan en el panteón de los mitos, pero tienen profundas afinidades con ellos. Teresa Stratas cantaba a Lulú pero también a Salomé; Schwarzkopf cantaba a la Condesa de Las bodas, pero también a la Mariscala de El caballero; Birgit Nilsson era una especialista en las mujeres violentas, cantaba Elektra o Turandot…

Sin embargo, esta identificación presenta otro peligro, un peligro que proviene del público: éste asiste a la ópera, entre otras cosas, para revivir sus mitos personales. Si todavía no conoce a la cantante que escuchará, y otra cantante ya ha saciado su necesidad de identificación, es posible que se muestre poco receptivo y permanezca distante. La cantante investida, a pesar de ella, en un papel tan importante (¡hacer revivir un mito!) puede, literalmente, encontrarse sin voz: cantar mal. Esto también hace que la carrera de cantante sea temible: en cierta manera, cantar un papel es apropiárselo y expropiar a otro. Pero si el

artista gusta, si conquista a su auditorio, entonces éste lo ayudará a cantar bien. Pauline Viardot dice: «Vea usted con qué público excelente tengo que lidiar. Ese público me ha permitido hacer enormes progresos»[64].

No se les puede negar el estatus de creadores a los intérpretes. Al contrario del libro, del cuadro, que podemos admirar sin intermediarios, sin los intérpretes la música no existiría. Más allá de las notas escritas en la partitura, es a una traducción, a una recreación de la obra a los que nos invitan, y, al comunicarnos una parte de sí mismos, le otorgan alma a la música. Los intérpretes más creativos son los mejores y los más grandes, inimitables y únicos. Clara Schumann, sin sus cualidades creadoras, hubiese sido una buena profesora de piano, lo que además le hubiese proporcionado mucho placer a su padre…

El compositor es un creador satisfecho: ejerce el único arte que le permite ver la encarnación de su parte femenina, viva y real, en un escenario de ópera. La mujer que está en él canta con una voz que nunca tendrá. «Hija mía, me parece que soy yo el que canta», decía extasiado Gabriel Fauré al oír a Germaine Lubin interpretar sus melodías. Las cantantes, gracias a que poseen un instrumento maravilloso como la voz, son las inspiradoras privilegiadas de los compositores. «Desde agosto de 1781 a 1782», escriben B. y J. Massin, «la vida de Mozart se inscribe entre dos polos: El rapto en el Serrallo, por una parte, el objeto de su trabajo, y Constance Weber, por otra, el objeto de su amor»[65]. Nancy Storace, cantante muy amada por el compositor, creó el papel de Susana en Las bodas; Vincenzo Bellini escribe el papel de Romeo en Los Capuletos y Los Montesco para la divina Giuditta Grisi y es a otra Giuditta, la legendaria Giuditta Pasta, a quien confía el papel de Norma para su creación y para quien escribirá, más adelante, la Sonámbula. En cuanto a Wilhelmine Schroeder-Devrient, quien «sola había hecho de Wagner lo que él había jurado ser»[66], creó el papel de Senta en El buque fantasma (a los 39 años) y el de Venus en Tannhaüser. Tenía una voz suntuosa. Fue quien cantó Leonora en 1823, cuando la famosa reposición de Fidelio en presencia de Beethoven.

De todas las artes, el arte vocal es el más vivo, con lo que supone de fragilidad,

de inalcanzable y de riesgo. El canto es «palabra sublimada», escriben Michel Leiris, Bronislaw Horovitz[67] y muchos otros. Aparte del sonido, de ese instrumento maravilloso, ¿qué es la voz? La voz[68] se forma a nivel de la laringe y es sobre los cartílagos de la laringe que se fijan las cuerdas vocales, éstas se separan o se acercan cerrando más o menos la glotis. Cuando respiramos, la glotis está abierta pero cuando hablamos o cantamos la glotis permanece casi cerrada, obstruida por las cuerdas vocales, su contracción es la que provoca el sonido. La intensidad de la voz es la función de la resistencia que las cuerdas vocales son capaces de oponer al pasaje del aire. Cuanto más rápido vibren las cuerdas vocales bajo la transmisión nerviosa desencadenada por el cerebro, el sonido será más agudo y a la inversa; cuanto más lento vibren, el sonido será más grave. Coged un disco de vinilo de 33 revoluciones y hacedlo girar más rápido en 45 revoluciones: las voces se volverán más agudas, ahora hacedlo girar en 16 revoluciones y la frecuencia de las vibraciones, al ser menores, hará que las voces sean más graves. La voz es también un órgano sexual. ¿Por qué? Simplemente porque provoca sensaciones físicas en el otro. Se dice de una voz «que es penetrante», que es «potente», incluso de un cantante se dice que tiene «un bello órgano»[69]. En cuanto al timbre, está determinado por las características endocrinas de cada individuo y más específicamente por sus hormonas sexuales, y como dice Marie Claude Pfauwadel: «Existe una propiedad única que permite distinguir un timbre de todos los demás»[70], es decir, que sobre notas idénticas se reconocerá siempre la voz de un cantante u otro. A falta de poder dar una explicación científica al respecto, esta característica se bautiza como «la ley de un sonido». Nunca dos cantantes, desde que el mundo es mundo, aunque puedan haber tenido la misma tesitura, han tenido la misma voz. Siempre son únicos y es lo que nos conmueve profundamente. Esta explicación técnico-musical, que pone a la luz la sexualidad de la voz, no nos debe hacer olvidar la poesía, hecha de esa parte del misterio que nos atrae a cada ser humano: dulzura de la piel, claridad de la mirada, cabellos perfumados y… ¡el sonido de una voz! La voz puede ser caricia, invitación, grito o soplo. Es redonda, sensual, cálida o áspera. Sabe encantar, atraer, seducir, convencer. Posee tal poder que sobrepasa las palabras. Toda voz desnuda y revela. Que se desvíe en un grito o se ahogue en nuestra garganta confiesa, a pesar de nosotros, lo que quisiéramos disimular… Ray Charles describe la voz de Nat King Cole del siguiente modo: «Me gustaba su fraseado, su voz acariciante, seductora, dulce, tierna, murmurante, susurrante. Me hacía estremecer». No hay nada más sexy que la voz.

Cuando se trata de óperas, lieder o cantatas es sorprendente lo a menudo que se escucha la exaltación de las voces femeninas en detrimento de las masculinas. Si vamos al pasado, las anécdotas que nos relatan son sobre las cantantes célebres. Los cronistas y musicólogos no dicen casi nada sobre Lablache o Rubini; si sabemos que Manuel García fue un destacado cantante, un músico acreditado y un gran artista, a quien la aventura no asustaba, sólo por el hecho de que es el padre de la Malibrán y Pauline Viardot. ¿Por qué la voz femenina, por qué las cantantes son portadoras de tanta mitología, de tantos sueños y leyendas? No en vano, fueron sirenas las que intentaron seducir a Ulises en La Odisea… A mí, en lo particular, me gustan apasionadamente las voces masculinas: Jon Vickers, Peter Schreier, Dietrich Fischer-Dieskau y tantos otros, y siempre me he preguntado si la voz masculina cantada no es también, a pesar de todo, la expresión de una sensibilidad, de una emoción, o de una dulzura y, por lo tanto, de una… feminidad, puesto que, durante siglos, se han obstinado en hacer un catálogo, muy arbitrario, claro está, de lo que es femenino y de lo que no. Sin embargo, la voz femenina abre las puertas del sueño. Ella nos transporta fuera de la realidad: cantada es completamente diferente a la voz hablada (oíd hablar a Mirella Freni: ¡su voz es velada casi ronca!); una voz masculina presenta menos diferencia entre la palabra y el canto. Sobre todo si se trata de una voz de barítono, idéntica en el escenario que en la ciudad… Cuando un comentarista declara en France Musique[71] que la voz de mujer, cuando es tan bella como la de Kathleen Ferrier, es la primera voz, sin duda, él quiere decir implícitamente (o inconscientemente) que la voz cantada, tanto de un hombre como de una mujer es, ante todo, una expresión esencial del ser humano: la manifestación de su parte femenina. Parte femenina que, tan a menudo, es ahogada, reprimida y que sentimos palpitar por intermedio de la voz cantada: Quel cuor que palpita…

Reflejo de las emociones, del sentimiento, de las ideas, la voz cantada posee una gama de expresiones que puede variar al infinito, se puede amplificar o disminuir el volumen de una manera mucho más espectacular que en la voz hablada. Así ella puede pasar de una sonoridad brillante al pianísimo más emotivo. Del grito y al susurro, de la potencia casi al silencio, la variedad y la expresividad de su timbre y color son ilimitadas.

Cantar, explica Marie Claude Pfauwadel, es «sentir en el cuerpo las vibraciones

creadas por las notas y saber reproducirlas después»[72]. Para reproducir esas vibraciones, hay que «dejarse llevar por lo que uno siente»[73]. Si las primicias son así de sencillas, luego debe estudiar la técnica y aprender a «habitar su voz»[74]. Gwyneth Jones, la Brunilda de P. Boulez y P. Chéreau, accidentalmente la de Richard Wagner, precisa: hay que «cuidar el cuerpo, el espíritu, el alma, con todo el ser, porque la voz, que es un elemento muy íntimo de uno mismo, es el reflejo de todo»[75].

Al analizar la voz cantada, la de los hombres, la de las mujeres y, más aún, desde que los compositores escribieron óperas, se descubre muy rápido que la voz es el espacio por excelencia de la ambigüedad sexual. La ópera es la expresión de un ser completo, complejo, femenino y masculino. En una palabra: bisexual. Para las mujeres, el término de soprano abarca diferentes voces: la soprano dramática; la soprano falcón, cuya extensa tesitura le permite cantar también papeles de mezzosoprano; la voz de soprano, coloratura particularmente ágil y apta para vocalizar, trinar y adornar. O también la soprano lírica, voz potente, como requieren los papeles wagnerianos, muchos papeles de Strauss y también de Puccini (Turandot). Es igual a la voz de mezzosoprano, pero más grave, con un timbre más suave, más sensual, más aterciopelado. En los hombres existen tres tesituras de voces: el tenor, el barítono y el bajo. Según Roland Barthes, la clasificación de las voces es edípica y corresponde a los roles sociales[76]: el padre debe ser cantado por una voz de bajo, la madre por una contralto (voz todavía más grave que la de mezzosoprano,) la hija por una soprano y el hijo por un tenor. Pero esa distribución es muy reciente. Hasta mediados del siglo XVIII se obviaban las voces de mujeres. Los cantos religiosos fueron los precursores de los oratorios, de las cantatas, de los cantos de los trovadores, antecesores de los madrigales, que más tarde se volverán dúos, tríos, etc. De allí nace la ópera y eran cantadas por falsetes, contra-tenores o castrati. Hoy en día, con artistas como Alfred Deller o Rene Jacob resucitan las obras de Purcell y Monteverdi, y músicos como Nikolaus Harnoncourt, Christopher Hogwood, Jean Claude Malgoire, quienes hacen tocar partituras del siglo XVI, XVII y principios del siglo XVIII con instrumentos antiguos, nos hacen descubrir las bellezas, el refinamiento y la sensualidad de esas épocas no tan lejanas.

¿Por qué no perpetuar entonces esa tradición y no contentarse únicamente con

voces masculinas? Además, la llegada de las voces femeninas en realidad no puso orden en la distribución de los roles masculinos y femeninos. Las superposición de las tesituras que cubren el espectro vocal no imponían clasificaciones estereotipadas: la voz era capaz de cambiar de sexo. En algunas tonalidades, los hombres pueden cantar notas muy agudas –el timbre de los contra-tenores es casi un timbre femenino– y las mujeres en las notas graves alcanzan el timbre masculino. Sólo en la ópera bel cantista o en la ópera verdiana es que la clasificación de la que habla Roland Barthes ha funcionado realmente. Cabe destacar que esas dos épocas de la historia de la ópera son, más o menos, las únicas en las que la estructura familiar cuestionada o respetada juegan un gran papel. Fuera de estos períodos, durante mucho tiempo los hombres cantaron personajes femeninos y las mujeres desde hace mucho cantan personajes masculinos. La llegada de las voces femeninas enriqueció la paleta vocal, también enriqueció el campo de investigación de los compositores en un arte cuyas facetas, de ahora en adelante, serán doblemente multiplicadas.

Los temas abordados por la ópera son de una gran diversidad, pero sobre todo ha sido la variación entre lo masculino y lo femenino lo que los compositores han desarrollado. Suponiendo que un código vocal haya sido realmente establecido, los compositores se sirvieron de eso para transgredirlo mejor. La historia de los hombres y las mujeres en la ópera es, ante todo, la historia de sus transgresiones amorosas, morales y sociales. No satisfecho por contar las pasiones de las voces de bajos para jóvenes mujeres, que ya no eran sopranos, o más bien de hijos de familia, que no son tenores sino barítonos (¡Pelléas y Melisenda!), no satisfechos de haber hecho cantar en el siglo XVII a tenores personajes de ancianos, los compositores han escrito papeles para voces que no existían. «Verdi crea el barítono, el barítono Verdi y amplifica la tesitura hacia lo agudo»[77] y Wagner inventa el heldentenor o tenor heroico, cuya gran extensión vocal es el color en el agudo, la intensidad, la nobleza y la fuerza dramática son semejantes al súper hombre que se supone que encarna. En la realidad, hay tan pocos heldentenor como súper hombres… La distribución vocal de las óperas de Strauss es interesante en más de un título. Lo hemos visto en Elektra: Crisótemis, Elektra y Clitemnestra tienen exactamente la misma tesitura vocal, y, de esa manera, Strauss se niega radicalmente a asignar papeles predefinidos a sus heroínas. En una época en que la enamorada era una soprano lírica, la mujer fuerte una mezzo, la joven una soprano ligera, en Strauss ocurría otra cosa. A ellas les toca conquistar sus lugares y conquistar sus vidas. Cuando el telón se levanta, no se

ha logrado nada, la tensión dramática es muy fuerte y hunde al público en la tormenta de estas tres mujeres, cuya triplicidad hace olvidar el desenlace.

La inmensa novedad que representan Carmen, Ariadna, y Elektra llevó a los compositores a escribir esos papeles para voces diferentes de las de una soprano ligera o romántica. Para esas mujeres que saben lo que quieren, se necesitaba otra tesitura. Carmen y Ariadna son mezzo: estas voces antiguamente eran utilizadas en los papeles cómicos, secundarios, ultrajadas o víctimas en Verdi, voces amplias, graves, profundamente sensuales. Elektra está escrita para una voz de soprano muy potente y extensa, la misma que escogió Wagner para Brunilda. La heroína etérea de principios de siglo, que hacía latir los corazones con su voz ligera, aguda, parece, de pronto, una lejana y frágil antepasada.

Pareciera que los compositores escogen para las mujeres fuertes, para las que conocen la vida, para las marginales, la suntuosa voz de mezzo, que va del grave al agudo. Desprende una salud, una alegría, una seguridad provocadora, de la que Pierre Boulez dice es un poco masculina. Es cierto que también es la de los travestis, de muchos Romeos de la historia de la ópera, en especial los de Bellini, Rossini y, por supuesto, la de Cherubino en Las bodas y Octavio en El caballero de la rosa. ¿Podríamos ver en ese hecho una connotación psicológica y subrayar que en la ópera, para aquellos que no son como los demás, los compositores han escogido esa voz infinitamente seductora? No ser como las demás mujeres, lo hemos visto anteriormente, para Carmen, Ariadna, y Elektra (aún si ésta no es una mezzo) es, en efecto, preferir un no viril a un sí femenino, es querer escoger su destino, ser libres, sin ataduras y sin familia, es escoger el conocimiento y la desobediencia. Al igual que los compositores, los melómanos sucumben a la seducción de ese timbre y, en consecuencia, a la naturaleza de las heroínas que cantan en ese registro. Si Carmen, Ariadna y Octavio son mezzo, es también el timbre de esas cantantes que han desencadenado las pasiones más desenfrenadas: en el siglo XIX, los admiradores de María Malibrán llegaron a romper una copa de cristal de la que ella había tomado un sorbo y entre ellos se repartieron los pedazos; Kathlyn Ferrier, objeto de un verdadero culto después de su muerte (su voz es aún más grave que la de una mezzo: K. Ferrier era una contralto); y Maria Callas cuya tesitura natural era la de una mezzo, pero para cantar a las víctimas y a las sacrificadas se empeñó y logró llevar su voz hasta las notas agudas de una

soprano coloratura. La voz de mezzosoprano posee, a la vez, las características masculinas y femeninas mejor que cualquier otra e invalida las diferencias sexuales.

¿En dónde se puede vivir mejor que en la ópera la feminidad y la virilidad reunidas en una misma persona? ¿Se reconoce ésto en los personajes de Cherubino en Mozart, Octavio en Richard Strauss, dos papeles de hombres cantados por voces femeninas? Los «travestis» no aparecen en cualquier momento de una ópera. Cuando ellos están presentes, siempre trata sobre el amor sensual y la seducción amorosa, como si los compositores no pudiesen prescindir de ellos para describir ciertas situaciones. Cherubino y Octavio son adolescentes, en todo caso hombres muy jóvenes. Si Mozart y Strauss escogen para ellos voces de mezzo, será porque todavía no han entrado en la madurez y están en una edad en la que es bueno no posicionarse de un lado u otro de la barrera, en la que no son completamente hombre o mujer, y pueden «olvidar las obligaciones de la madurez»[78]. Para que todas las posibilidades sean viables, en especial y, sobre todo, en el amor, a Cherubino le parece muy agradable el hecho de ser seducido, conquistado, cortejado por Susana y la Condesa a la vez. Escena exquisita de ambigüedad y sensualidad, en la que Susana al comparar su estatura a la de Cherubino, declara: «Somos de igual estatura… Fuera esa capa».

LA CONDESA:	«¿Y si alguien entrase?».
SUSANA:	«Que entre, ¿qué mal hacemos? [...] ¿Pero cómo arreglarle el cal
LA CONDESA:	«Coge un sombrero mío del gabinete, rápido [...]»

SUSANA: «Ven…, arrodíllate [...] Ahora enséñame la cara [...] Mirad al bribonzuelo, mirad cuán bello es [...] si le aman las mujeres tienen ciertamente buen motivo»[79]. .

Mozart ha entendido muy bien estas razones. Las compositoras de ópera hubiesen querido describir a hombres como Cherubino/Octavio –no podemos dejar de pensar en Lea y Cherie…–, hombres jóvenes, dulces, no viriles, no dominantes. Enamorados del amor, un poco irresponsables, tiernos y dóciles, un gusto que está en la naturaleza de las mujeres y, en especial, en la de Mozart y Richard Strauss. El amor que se puede sentir por y con Cherubino tiene algo maravilloso: no se compromete. De alguna manera, es un placer gratuito, placer en lo que tiene de fácil y liviano. En cierto modo, un sueño… En Las bodas y en El Caballero de la Rosa, Mozart y Strauss le hacen sufrir la misma suerte a los enamorados: es necesario para la intriga que la cantante que interpreta el papel de hombre joven se disfrace de mujer. En Strauss, ella, incluso, fingirá la seducción a otro hombre (el barón Ochs); todo ésto maliciosamente observado por… la Mariscala. Una vez más, estamos voluptuosamente turbados por este acorde musical de dos voces y dos cuerpos, que alejan los límites, las fronteras del sexo y las leyes sociales, que nos dicen: todo es posible, todo está permitido…

Los castrati fueron en su época una tentativa artística sublimada para abolir las diferencias sexuales. ¿Sería que su inmenso éxito se debía al hecho de que, escuchándolos, se podían olvidar los deberes de ser hombre y al aplaudir «la incomparable voz»[80] de los que estaban exentos de esos deberes, encontrar ese rubor exquisito de un ser que vocalmente y, por ello, sexualmente, podría ser hombre y mujer? Además, al igual que las heroínas de los compositores, los castrati se colocan fuera de la «política de la familia, del matrimonio y de la natalidad»[81]. Ese deseo de un ser completo es una meta que también persiguen las cantantes. ¿Cómo explicar, de otra manera, ese deseo perpetuo que ellas tienen por aumentar su tesitura? En el siglo XIX, Hector Berlioz escribe sus voces. Se desarrollan del fa grave al contra ut,es decir, dos octavos y una quinta. Esta extensión ya es inmensa, puesto que ella reúne tres tipos de voces que no se

encuentran casi nunca reunidas: el contralto, el mezzosoprano y el soprano»[82]. Del agudo del castrado al grave del soprano dramático[83]. María Callas hizo lo mismo: ella cantaba Norma (soprano coloratura) o la Rosina del Barbero de Sevilla (mezzo soprano). Traspasemos ese deseo al ser humano: a través de la voz, sea cantante u oyente, ¿no se encontrará ese masculino/femenino que la sociedad disocia y separa de modo tan radical? ¿Acaso los personajes masculinos cantados por voces femeninas no expresan así la parte femenina de esos hombres?, ¿acaso las voces de mezzo no expresan la parte masculina de esas mujeres? ¿No será ésto una fantasía que perseguimos y podemos vivir gracias a la ópera?

En Ariadna en Naxos y, precisamente, con el personaje del Compositor, Hugo von Hofmannsthal y Richard Strauss nos harán penetrar en el corazón mismo de la ópera para llegar a la encrucijada, donde se encuentran los músicos y las mujeres, o más bien, el creador y su feminidad. En efecto, este hombre, el Compositor, personaje infinitamente complejo –interpretado por una mujer, debemos recordarlo– sensible y sentimental, es capaz de pasar, en un instante, del más profundo desaliento a la más inquebrantable confianza en sí mismo, creado por la Mujer, tal y como él la sueña e idealiza: su heroína Ariadna. Dice que la música es un arte sublime «que concentra las más locas audacias»[84], y hace de Ariadna una mujer de un solo amor. Él afirma, en contra de la opinión de todos, que, abandonada por Teseo, ella morirá, ya que «entre millones Ariadna está sola. Ella es la mujer que se recuerda»[85]. Si sentimos tal regocijo al asistir a la ópera es porque nos decimos, «es mi propia historia»[86], como constata con felicidad el Maestro de ballet. Así, estos dos hechiceros contestan en una ópera las preguntas que la ópera suscita, con las que se resume el objetivo de este libro.

Los castrati, los contra-tenores, las mezzosopranos que alcanzan notas muy graves, las mujeres que cantan papeles de hombres (Marilyn Horne que retoma papeles creados para los castrati) y los hombres que cantan papeles de mujeres (todavía hoy en día, el papel de Platea en la ópera de J. P. Rameau es cantado por un hombre, el inolvidable Michel Sénéchal) provocan un clima de erotismo sutil que nunca se encontrará mejor que en la ópera. La ópera no sólo mezcla las voces y los sexos, sino que los acerca. En las voces con tesituras más cercanas, se encuentra la sensualidad más grande: ¿acaso los dúos de mujer-contralto no

son más sensuales que los dúos soprano-barítono? ¿No será el erotismo, la abolición de las fronteras entre hombres y mujeres, el momento en que, abandonados al placer, ya no sabemos quiénes somos? Los compositores se han expresado con toda libertad, gracias a la música, sobre este tema íntimo y misterioso que, por tanto tiempo, ha sido tabú, ya que de todas las artes es la que escapa mejor a la censura. ¿Cómo censurar lo difuso, lo sugerido, lo sobrentendido…? De este modo, es que la música, y, mucho más, la ópera, nos ayuda a liberarnos del papel sexual y social que cada uno de nosotros estamos «obligados a aceptar»[87], ya que es cierto que para muchos «la obligación de pertenecer a un sólo sexo es resentido como un empobrecimiento»[88].

En sus principios, la ópera era el reino incuestionable de la bisexualidad. Exaltada a través de un ser andrógino, ésta «simbolizaba la unión completa de nuestros componentes masculinos y femeninos, dolorosamente separados pero que, sin embargo, están en perpetua búsqueda el uno del otro»[89]. Los travestis simbolizaron la bisexualidad del joven. Pero el Compositor de Ariadna en Naxos, cantado por una mujer, no sólo significa que ella es un joven, sino que también representa el hombre en lo femenino y, quizá, más precisamente, un artista o un compositor. Homosexuales confesos o no, heterosexuales satisfechos o no, todos somos bisexuales. Esto siempre ha sido reflejado en el arte del espectáculo, no sólo en la ópera. ¿Quizá Sarah Bernhardt al representar El aguilucho, Hamlet, Lorenzaccio soñaba, y los espectadores con ella, ser completa o bisexual? Hoy en día, lo vemos en el cine con Víctor Victoria y el controversial Tootsie. Se han preguntado, como el joven Mozart en la novela Porporino de Dominique Fernández, por qué los castrati se limitan a papeles que exaltan la nobleza, el orgullo y el valor de los emperadores, reyes, capitanes, y «¿por qué escogen la voz menos masculina para expresar lo que hay de más masculino en el carácter?»[90] Simplemente porque esas virtudes no son más viriles que usted o yo. «Los hombres y las mujeres, siendo de la misma naturaleza [...], son susceptibles a tener los mismos defectos, las mismas virtudes, los mismos vicios», escribía Madame D'Epinay en 1772 a su querido Abate Galliani, quien, precisamente, se encontraba en Nápoles al mismo tiempo en que Porporino empezaba su breve carrera…

Mejor que otros, los artistas pueden adoptar uno u otro sexo, vivirlo y escribirlo

como hace Marguerite Yourcenar en el epílogo de Ana, Soror… : «He saboreado por primera vez con Ana, soror…, el supremo privilegio del novelista, el de perderse por completo en sus personajes, o el de dejarse poseer por ellos [...]. Viví sin cesar dentro de esos dos cuerpos y esas dos almas, transmigrando de Ana a Miguel, y de Miguel a Ana, con esa indiferencia hacia el sexo, que según creo, es la que experimentan todos los creadores en presencia de sus criaturas. Lo cual resulta un ignominioso tapaboca para los que se extrañan de que un hombre pueda sobresalir en la descripción de las emociones de una mujer [...] o, paradoja aún más rara, para los que dudan que una mujer pueda crear un hombre en toda su naturalidad viril»[91].

Los compositores necesitan a las heroínas para contar y desarrollar su bisexualidad, pues «las mujeres pueden ser homosexuales o bisexuales sin que la imagen de su feminidad sufra gravemente»[92], mientras que para los hombres «su imagen viril se encontraría entonces cuestionada»[93]. Esto explica, que sobre los escenarios de la ópera, el único universo erótico evocado sea el femenino. Béla Bartók posee la llave a una puerta que se abre ampliamente sobre la bisexualidad, la que está encerrada en el interior de cada hombre, en el interior de cada mujer. Lo que Judith trata de atravesar con valentía es el misterio de Barbazul, persuadida por la claridad que le genera el amor éste será soportable. ¿Pero cuál es el misterio? ¿Por qué Barbazul se niega categóricamente a abrir la séptima puerta, la que, precisamente, encierra a sus anteriores mujeres? ¿No será simplemente que esas mujeres representan la parte femenina de Barbazul? ¿La parte de sí mismo que no quiere aceptar? Más que verla, más que vivirla, Barbazul prefiere encerrarla herméticamente y definitivamente. Una elección que mutila.

Si la voz cantada es la expresión de lo femenino en lo masculino, de lo masculino en lo femenino, ¿tendrá sexo la música? Podríamos, leyendo a Thomas Mann a propósito de Wagner, declararla femenina. La música es «cosa divina», escribe él: «No nos sonrojamos más con la femenina exaltación de la palabra que sólo la música tiene derecho de llevarse a los labios»[94]. Gustave Samazeuilh, a propósito de Paul Dukas, subraya «ese gran principio que quiere que la música sea el seno maternal... la misma conciencia de la acción interior»[95]. La ópera no sólo es una forma de arte que expresa mejor que

cualquier otra la ambigüedad sexual y la bisexualidad de los hombres y las mujeres, es el triunfo de la feminidad. En la ópera – ¿será gracias a la música?–, los compositores siempre ponen el acento, no sólo sobre los personajes femeninos, sino sobre la feminidad del tema. Rene Jacob, barítono y musicólogo sagaz, no se equivoca cuando canta Orfeo en la ópera de Gluck: se acerca así al espíritu del compositor, que ha hecho de ese personaje un viudo inconsolable, pero sobre todo el Dios de la música. No del todo hombre, no del todo mujer, pero ambos al mismo tiempo. Para convencernos aún más, basta comparar Las bodas de Fígaro de Beaumarchais con las de Mozart/Da Ponte. La primera es una denuncia rebelde de los privilegios abusivos e injustificables de la nobleza; la segunda es, ante todo, la denuncia de la forma en que los hombres se comportan con las mujeres. Ambas obras tratan de rebeldía y reivindicaciones. Pero, en la ópera, la apuesta ante todo es por lo masculino y lo femenino, su oposición o su convergencia. Al contrario, el mito de Fausto, mito del conocimiento que haría del hombre un Dios, dándole poder absoluto, mito eminentemente masculino, no logró imponerse en la ópera. No lo logró Berlioz con La condenación de Fausto, que no tiene el lugar que se merece en el repertorio del teatro lírico; aún menos Gounod, que pasa el tema de lado; ni Schumann, cuyas «Escenas del Fausto» son tan poco representadas; o Arrigo Boito con su Mefistófeles. En cuanto a Beethoven y Wagner, ambos soñaron con escribir un Fausto, pero abandonaron la idea a mitad de camino. No pudieron resolver la frase enigmática de Goethe: «¿El principio del Eterno femenino nos eleva hacia las alturas?» Goethe decía que Mozart hubiese debido componer la música de Fausto en 1829…

En cuanto a los espectadores masculinos, ¿no amarán a las heroínas de ópera por lo que ellas les revelan de su propia feminidad engañada, maltratada y torturada?

Sólo en el universo musical, los creadores se sienten de un modo instintivo llevados a explorar la feminidad. «La música basta para expresar el placer que tuvo Mozart de tomar la defensa de las mujeres»[96], escribe J.V. Hocquard. Al contrario, y con respecto al teatro de Shakespeare, Virginia Woolf escribe que sus personajes femeninos son «sin duda hombres travestis»[97]. Cordelia, Dora, Clarissa, Ofelia, Diana, Elena, «no son lo que aparentan ser»[98]. De todos modos, señala la novelista en Mrs. Dalloway, con el humor ácido que la caracterizaba,

«para Shakespeare el amor entre un hombre y una mujer era repulsivo»[99].

Tosca, luego de hundir el cuchillo en el pecho de Scarpia, vocifera más que canta: «¡Ves! ¡Te mueres de la mano de una mujer!». Coloca dos candelabros de plata cerca del cadáver y entre sus manos, aún calientes, un crucifijo. Otelo ahorca a Desdémona y, antes de suicidarse frente a los asistentes estupefactos, canta de una manera muy tierna, arrullado por la melodía amorosa del primer acto: Un bacio un bacio ancora… Salomé, cuando le traen la bandeja de plata en la que está la cabeza de San Juan Bautista, la contempla extasiada, y con un aria de una belleza suntuosa, despliega y deja estallar su placer hasta los límites de lo concebible. «Si tú me hubieras visto, Iokanaan, me hubieras amado». En la ópera, las escenas de histeria son tan numerosas y llenas de una belleza tan intensa, que podemos preguntarnos por qué esa forma de locura se convierte allí en una forma de locura muy común.

Podríamos decir que la histeria es una expresión o una teatralidad de los sentimientos: «… la muerte de Boris es expresiva, o si preferimos histérica»[100]. El histérico «utiliza el cuerpo para aliviar lo psíquico»[101]. Por extensión, la voz cantada es un síntoma corporal de la histeria. La crisis de histeria debe ser espectacular, dicho de otra manera: debe ser un espectáculo. Una representación de ópera reúne todo los componentes de una crisis: el o la cantante sustituirán al héroe o la heroína para exaltar su felicidad o dolor, el compositor organiza la ceremonia y los oyentes/espectadores son los participantes de este ritual. El arte, decía Freud, específicamente la música y el teatro, es sublimación de la histeria. La creación artística resuelve el conflicto que existe entre la parte femenina y la parte masculina del hombre. Mozart, del que nos dicen fue «el primero a quien se le ocurrió codificar la tipología vocal con el fin de caracterizar mejor sus personajes»[102], originó la clasificación sexuada de la voz. Lo que no tuvo consecuencias en una sociedad de costumbres liberales, más adelante se volvió catastrófico. Esta clasificación fue recuperada para lo peor por el burgués del siglo XIX, quien agregó a esta reforma lírica, aparentemente banal, una imposición implícita, por los demás absorbente: la de separar por primera vez, y de manera rigurosa, al género humano en dos categorías muy distintas: de un lado los hombres, del otro las mujeres. No cabe duda de que esa separación de hombres y mujeres sólo podía exacerbar e incrementar el fenómeno de lo

histérico. Literalmente enloqueció a los que no querían o no se sentían completamente masculinos o femeninos. Ante la pregunta indecente que jamás deberíamos hacer o hacernos: ¿quién es totalmente hombre o totalmente mujer? Rápidamente los hospitales se llenaron de una población mayoritariamente femenina, cuyo comportamiento extraño molestaba a los que soportaban, mal que bien, el vivir en este estrecho ambiente su feminidad o su virilidad.

Después de haberse interesado por las enfermedades del hígado, los riñones, las articulaciones, el corazón, el pulmón, un médico, Jean Martin Charcot, se inclinó hacia lo que se llamaba «las enfermedades nerviosas». «Evidentemente las enfermedades neurológicas habían sido estudiadas antes que él»[103], pero fue el primero en reconocer que las confusiones histéricas eran de naturaleza psíquica. Los contemporáneos de Charcot, cuyo genio no debe cuestionarse, nos han dejado un cuadro más bien aterrador de ésto: «Su cabeza daba una imagen inolvidable [...] cejas severas, ojos escrutadores [...] labios acostumbrados al silencio… reservado, pareciendo temerle al contacto humano, él tenía, en contraste absoluto, pasión por los animales. Con ellos, él se exteriorizaba, se relajaba»[104]. Pero con sus enfermos se comportaba como un artista. Un artista con un genio bastante particular. Sus discípulos y admiradores eran convidados a verdaderas puestas en escenas. La Salpêtrière[105] se convirtió en un especie de teatro. La crisis de histeria se volvía un ritual y Charcot esperaba de sus pacientes/actores una extrema docilidad. Si la función no se desarrollaba como era previsto y el sujeto tomaba una actitud desconcertante o hacía un gesto inapropiado, Charcot se enojaba y lo castigaba con una privación de orden moral o material. Sin embargo, lo más desconcertante es que Charcot transportó su gusto por el espectáculo a su domicilio del Boulevard Saint Germain, en las famosas recepciones de los martes, a las que estaban invitados «los más grandes nombres de la medicina, la política y la literatura»[106]. Allí, de nuevo, utilizaba sus cualidades artísticas y vigilaba que «todo fuese perfecto: la mesa, los vinos, las charlas, los atuendos de las señoras, el servicio…»[107], nos cuenta Léon Daudet. Por lo tanto, debemos admitir que la locura de la teatralidad no es exclusiva del personaje declarado enfermo. Los discípulos, los médicos, los invitados del 217 Boulevard Saint Germain, que formaban (¿cómo calificarlos de otra manera?) el público, y Charcot mismo, médico y director de escena, ¿acaso eran partícipes de un espectáculo histérico?

Durante mucho tiempo se ha dicho y creído que la histeria era exclusivamente femenina. Charcot tenía otra opinión: «Meteos bien en la cabeza que la palabra histeria en sí no significa nada y que, poco a poco, vosotros os acostumbraréis a hablar de histeria en el hombre sin pensar en absoluto en el útero». Según los griegos, el útero se movía como un animal en el vientre y en todo el cuerpo femenino, lo que provocaba la crisis. Siguiendo la obra de Charcot, sus discípulos explicaron que la histeria era ante todo una cuestión del individuo sobre su propio sexo, su aceptación o su rechazo. No puede haber interrogación sino con respecto a un código aún no escrito. Antes del siglo XIX, las costumbres del vestuario y cosméticos de los hombres (pelucas, pinturas o perfumes), el comportamiento femenino, eran admitidos. Además las mujeres estaban menos encerradas en su feminidad. Sin embargo, deberíamos tener cuidado de no simplificar. «Un estudio retrospectivo», escribe Charcot, «demuestra que la neurosis histérica no es una enfermedad del siglo XX y en los archivos del pasado se encuentran las pruebas de que atacaba al sexo masculino al igual que al sexo femenino». De nuevo, nos encontramos con el universo de la ópera, donde es evidente que mientras más histérico es el personaje más espectacular será su canto. A ese respecto, las locas del bel canto logran proezas de una dificultad inaudita. Pero también las grandes arias trágicas de Doña Ana, las de amargura de Guglielmo, las peligrosas vocalizaciones de la Reina de la Noche, las arias de reto de Elektra, la contestación indignada de Clitemnestra y el canto desesperado de Werther, Lady Macbeth y Kundry…

La histeria fascina y seduce. Las escenas de locura que los compositores ponen en escena, y que los espectadores, entre ellos las mujeres al igual que los hombres, van a admirar en la ópera, son beneficiosas. Gracias a ellas, nuestros dolores, nuestras iras, nuestras explosiones de alegría y ternura son magnificadas por el canto y la música. Las revivimos, pero liberadas de un contexto cotidiano angustioso; podemos gozar con un sufrimiento embellecido que contiene sus bellezas. Nadie negará que la catarsis, lo vivido de un sufrimiento distanciado, actúa totalmente como una cura en el sentido psicoanalítico del término. Charcot pone en escena la histeria para dominarla; gracias a él, Freud, además de simplemente mirar a las histéricas, también las escuchaba y, de este modo, descubrió los fundamentos del psicoanálisis. En cuanto a los compositores, ellos hacen óperas para exaltarla.

Sin embargo, si bajo un punto de vista moral, la gestión de Charcot puede ser considerada como infinitamente sospechosa, no ocurre lo mismo con Mozart, Verdi, Wagner o Strauss. Lo que en el médico es condenable, porque no estamos lejos de una manipulación perversa y malsana del ser humano, no lo es en los artistas. El acto creador está tachado de impunidad, el artista exorciza sus demonios y, por ende, los nuestros, al ofrecernos su obra. El compositor, el cantante y los espectadores no deben sentirse culpables de cometer ninguna trasgresión. «La función del arte es esencialmente económica tanto para el creador como para el que admira su producción»[108].

La histeria es conocida desde que existe la civilización, pero «su definición nunca fue dada y nunca lo será»[109]. Sin embargo, se admite que ninguna enfermedad contribuyó tanto en el «desarrollo de la búsqueda, como en la apertura de las vías para el descubrimiento del inconsciente»[110], ya que la histeria no tiene únicamente una dimensión médica u operática. Para Louis Aragon y André Breton es «el descubrimiento poético más grande de finales del siglo XIX»[111]. Sin embargo, pareciera que la aceptación de los seres como son, y no como los quisiera la sociedad, debería atenuar ese malestar inherente a la personalidad. Betty Friedan señala, en su libro La segunda fase que, en lo que concierne a las mujeres, un estudio reciente prueba que desde los años sesenta, es decir desde el gran empuje feminista de masas, la depresión e incluso la locura femenina han retrocedido de manera espectacular.

«Tengo palpitaciones sin razón, cosa comprensible para un viejo histérico como yo. Pues yo mantengo que los hombres son unos histéricos como las mujeres y yo soy uno de ellos [...] ¿quizá tengo ambos sexos?»[112]. Histeria gritan las mujeres que se rebelan contra las leyes tiránicas que las encierran en sus úteros, grito desgarrador de los hombres que se levantan en contra de la opresión de una sociedad que les niega todo comportamiento que les permita encontrar, aunque sea por un instante, el útero materno…

¿Por qué será que, en la ópera, la parte femenina de los compositores se expresa en una mujer rebelde, que se libera (en Mozart), que reivindica el derecho a la

diferencia (Elektra), un ser que no está obligado por la maternidad a los trabajos domésticos, un ser antimilitarista pero rebelde político (en Beethoven, Verdi), un ser desprendido de la jerarquía social (Carmen)? Sin duda, porque «la música nació libre y su destino es el de conquistar la libertad»[113] , y también porque «la música pertenece a la categoría de lo diferente»[114]. Ligada a la voz se vuelve la manera privilegiada para expresar una conducta liberadora. Por ello, es que a lo largo de la historia de la ópera los compositores, a través de sus heroínas, han expresado sus reivindicaciones, que son también las de las mujeres y muchos hombres. Ellos lograron expresar, sin desatar burlas o sarcasmos, lo mismo que los escritores feministas han pretendido sostener. «Ser artista, lo sabemos, no es una carrera ni siquiera un estatus. Es una trasgresión»[115]. El artista es un marginal y por ello está más calificado que cualquiera para hablar de las mujeres. Gracias a la importancia de los acontecimientos, tiene la distancia necesaria y puede describir mejor las singularidades de una sociedad en la que él no está sumergido. Puede sentirse fácilmente impactado con ésto. Su marginalidad se une a la de las mujeres, la de las heroínas de ópera. Aquí es donde le es permitido decir con libertad lo que piensa, vivir como le parece o vestir diferente. De él se dice que es extraño y, por qué no, precisamente afeminado... Sartre decía: «Mallarme tiene una feminidad de un estilo diferente, Baudelaire alguna veces parece una mujer, pero un hombre-mujer no es necesariamente un homosexual»[116]. Unos días más tarde le confía a Catherine Clement: «Flaubert es una mujer cuando habla de las mujeres», y agrega sin complacencia: «Es grosero: es su parte machista»[117]. Por otra parte, las mujeres y las artistas son rechazadas del mundo de los hombres, porque ni unas ni otras «se ganan la vida como hombres»[118], (sigue siendo Sartre quien habla) pueden con más libertad expresar pensamientos libres y libertarios.

Al igual que las mujeres, los artistas no se sienten obligados a conseguir el éxito financiero: pocas óperas ponen en escena personajes, masculinos o femeninos, que ejerzan un oficio: Benvenuto Cellini (Berlioz) es el orfebre que conocemos, Hans Sachs (Los maestros cantores) es zapatero, los tres amigos de Rodolfo (La Bohème) son artistas; Louise (Charpentier) es costurera… No es sólo el estatus del personaje lo que interesa al compositor: conde o criado, emperador o ministro, princesa o sirvienta. Lo que significa que sobrepasan la superficialidad exterior que constituye un oficio, incluso el rol social, para apegarse a lo que es la realidad profunda de un ser, sus sentimientos, sus emociones, su actitud frente a las situaciones conflictivas. Es la parte más intima del ser que le habla al

mismo ser. No es extraño que, en estas condiciones, los compositores se hayan apasionado por sus heroínas por lo inadaptado de sus destinos y por lo peligroso y amenazante que eran para la familia y la sociedad entera. Es un hecho que, ante todo, ellas hablan de amor.

En el siglo XVII, en el XVIII y en el XIX el sistema, la etiqueta, el protocolo eran, se quiera o no, una institución masculina. En un principio, en la ópera, para que una mujer fuera de lo común existiera y pudiera actuar, los compositores hacían de sus heroínas unas diosas, unas hechiceras. Los hombres se contentaban con ser simples mortales. Las hechiceras utilizaban su poder –más grande que el de los hombres y, por supuesto, que el de las mujeres normales– para ponerles trampas, hacerles sortilegios, vengarse… No sería que encarnaban lo que, por tanto tiempo, se bautizó como «el misterio femenino» y sólo podía parecerle así a los hombres: durante mucho tiempo las mujeres no tuvieron acceso a la sabiduría que los hombres guardaban celosamente y que utilizaban para dominarlas y, sin embargo, ellas ejercían sobre ellos un poder al que no podían oponerse. Lo que siempre les pareció un enigma. ¿De dónde provenía ese misterioso poder que tenían? Sin complicarse mucho, todo lo que les parecía incomprensible en las mujeres –su inteligencia, que bautizaron como intuición; su fuerza, que creían débil pero sobre todo lo deseaban; su rebeldía cuando las soñaban sumisas; su deseo de venganza, que ellos consideraban su único patrimonio– lo acuñaron en la palabra «hechicera». Don José dirá de Carmen: «Si todavía existen las brujas, ella es una…», y es muy interesante que, en el plano vocal, los compositores le hayan confiado los papeles de hechicera a voces de mezzo, como más tarde ocurrirá con los papeles de mujeres fuertes. Voces de mezzo que, como expusimos antes, tenían una connotación masculina/femenina, pero, a partir de Mozart, y gracias a él, las mujeres se vuelven humanas. Él mismo rompió su relación con el odioso Colloredo, lo que lo convirtió en un músico libre, ahora sin patrón. Sabemos lo que eso significaba en esa época: ningún encargo, ningún patrocinio, ninguna seguridad económica. Sabemos también lo que le costó y lo difícil que fue el final de su corta y miserable vida. ¿A quién encuentra él en esa tierra de nadie? A las mujeres. Por supuesto, a las que ejercen el mismo oficio que él, pero también a todas las demás, tanto nobles como sirvientas. No es extraño que haya introducido en su canto una picardía inteligente, semejante insolencia e impulso hacia la libertad, eco de su propio deseo de libertad. En Beethoven, que tuvo protectores fieles, pero que en ningún caso fue un criado –en el sentido que lo fue Joseph Haydn, cuyo contrato de

compromiso con los príncipes Esterharzy estipulaba que debía llevar librea– la heroína, a imagen de su creador, es menos prosaica y más utópica. La que pide justicia, la que libera al hombre que ama y a todos los que están presos con él. El caso de Wagner es más complejo, en él tiene varios grados. Primer grado: las mujeres son simples y jóvenes perfectas (Eva en Los maestros cantores). Segundo grado: ellas se sienten llamadas a cumplir una misión de redentoras (Senta en El buque fantasma). Tercer grado: ellas se vuelven el símbolo de la Falta y la Redención (Kundry en Parsifal), y finalmente, salto cósmico, dioses y diosas, humanos y humanas se encuentran todos en la galería de la Tetralogía. Wagner no tiene ningún proyecto en particular para la mujer, aunque, como dice Paul Dukas, ella ya no es la Penélope de Ulises, la esposa atenta a los quehaceres del hogar, es la Mujer del porvenir[119] . De hecho, si él tiene un proyecto (¡y lo tiene!) es para la humanidad entera, que está integrada por un componente femenino. Más adelante, Richard Strauss no escribirá en sus óperas una línea sobre los hombres, únicamente le interesarán las mujeres…

Annie Lebrun, en Lâchez Tout, no tiene palabras suficientemente duras para fustigar a las mujeres que no tratan con todas sus fuerzas de estar en contra de la guerra y de la violencia. Los músicos y los compositores la han precedido en este camino. En ninguna ópera se encuentran elogios a la guerra. En sus obras, ésta suele estar ausente, por ejemplo en Monteverdi, en Gluck. Y si, algunas veces, uno de sus personajes debe ser soldado como Cherubino en Las bodas, gracias a los sarcasmos de Fígaro sabemos mucho de las opiniones antimilitaristas de Mozart. Bella vita militar!, le canta al futuro soldado: «Ganarás galones, un bello traje muy colorido, las mujeres te amarán, Ah! Bella vita militar!» En Così fan tutte, la entrada de Ferrando y Guglielmo al ejército es una gran burla. En cuanto a Beethoven, ha escrito la obra más importante de la historia de la ópera en contra de la tiranía y a favor de la libertad de pensamiento. Tampoco se menciona en las bel cantistas, más tarde en las veristas, y si Verdi se hizo el cantor de la unidad italiana, alentando a sus compatriotas a expulsar de sus fronteras a los ocupantes de todas partes (es el tema disfrazado de muchas de sus óperas), nunca llegó a exaltar la guerra. Wagner, como sabemos, fue escandalosamente recuperado por los vampiros nazis. Alban Berg en Wozzeck hace un cuadro corrosivo de los militares que, para él, son la encarnación misma de la tontería humana. La ópera rusa canta sobre un pueblo perpetuamente oprimido y si toman las armas es para liberarse de una casta o un cruel zar. Pocas marchas militares como el Deutschland über

alles de Joseph Haydn fueron compuestas por grandes músicos o incluso por músicos conocidos, y es bueno saber que, muchas veces, las tomaron prestadas –sin su autorización–, como la marcha fúnebre de la tercera sinfonía de Beethoven para diferentes entierros de categoría. Los compositores comparten con las mujeres su desprecio por la guerra gratuita.

Ellos las acompañan en su indignación, su orgullo, su miseria, su ansiedad, su resignación. Se asocian a sus luchas: «Le debo a Strauss la estima, el respeto y la ternura por las mujeres enfrentadas a la estupidez y la arrogancia masculina», escribe Dominique Jameux. Entonces, si admitimos al igual que Balzac que una mujer genial es, obligatoriamente, un poco hombre, deberíamos estar convencidos de que en todo compositor genial hay, con certeza, una mujer.

Epílogo

«El triunfo de la sensibilidad no es una tragedia».

Edgar Varèse,

Écrits.

Los últimos aplausos se han apagado. La cortina de hierro ha bajado lentamente y separado de un modo definitivo el escenario y la sala en una nube de polvo. Espectadores, cantantes, músicos, que navegábamos sobre el mismo océano musical y dramático, debemos llegar a puerto y separarnos. Los músicos han guardado sus instrumentos, han desertado el foso de la orquesta, los cantantes regresan a sus camerinos en las profundidades del teatro de la ópera y los espectadores nos dirigimos a la calle. Encandilados con las luces de la ciudad y las luces de los coches, algunos intentan prolongar la fiesta en el rebullicio de un restaurante, o en una cafetería, ya que es tarde. En la sala, que se vacía poco a poco, el universo sonoro en el que la realidad logró esfumarse durante el tiempo de la representación, le cede el puesto a un universo apagado, donde las voces parecen extrañamente mate por no ser cantadas y los sonidos discordantes por ya no ser música.

Después de haber vibrado al unísono con los cantantes y su encarnación de esos héroes, el mundo de la realidad parece desagradablemente cacofónico, y me cuesta traducir mis impresiones para seguir la de los demás. Los elogios y las críticas me parecen superfluas. Más bien trato, aunque en vano, de reencontrar las emociones que mis sentidos hechizados me han transmitido durante la representación. Después de la euforia y la pasión, la conversación ya no es sino un intercambio de opiniones decepcionante... Y, finalmente, es en el silencio y en la tranquilidad de la noche que la función a la que acabo de asistir se vuelve

parte de mí.

En esa feminidad exaltada por los compositores, a la que aspiran los espectadores/oyentes, consciente o inconscientemente, hoy en día, ¿qué es de ella? Las sociedades que establecieron que hombres y mujeres pertenecían a dos campos separados, son las responsables de una mentalidad que, a lo mejor, beneficiaba a los intereses masculinos pero que, en el peor de los casos, creó de un modo artificial deberes, actitudes, cualidades y defectos propios de cada sexo. Los regímenes fascistas que rigieron entre las dos guerras en Alemania, Italia y España incluso llegaron a hacer un listado de lo que era biológicamente femenino o masculino, un ejemplo siniestro de lo que puede ser cualquier intento de legislar la naturaleza humana. ¿Por qué atribuirle a los hombres características tales como la energía, la audacia, el sentido de la decisión, el espíritu lógico, la nobleza, etc. y a las mujeres la dulzura, la ternura, la generosidad, la intuición, la fragilidad y ese tipo de cosas? Pero sobre todo, ¿qué es esa repartición de los afectos distribuidos según el sexo?[1] Las regiones del mundo, que, en épocas benditas, tomaron menos en cuenta esta dicotomía y vieron desarrollarse poetisas así como poetas, abadesas como abates, profetisas como profetas, nunca fueron, que yo sepa, períodos de regresión, ¡al contrario! Siempre que los sistemas políticos o religiosos se han sentido amenazados, de una manera u otra, por lo que introduce de subversivo el pensamiento femenino –en las mujeres como en los hombres porque ellos también tenían interés– le han puesto fin con más o menos suavidad. De todos modos, constata Nietzsche en Más allá del bien y del mal, los sexos siempre se han hecho «ilusiones el uno sobre el otro»[2]. Él agrega: «Es así que el hombre quiere que la mujer sea dulce, pero la mujer [...] es por naturaleza todo menos dulce». Reencontrándose con Louise Michel, él afirma: «Ella es más feroz que el hombre en el arte de negar, destruir, luchar y despreciar»[3].

Para Nietzsche, el Eterno Masculino se encarnaba en su querida Lou Andreas Salomé. La única diferencia que él reconocía entre ella, su alma gemela, y él, era la diferencia de edad: «Hemos vivido y pensado de la misma manera»[4]. Si algunas veces es difícil seguir a Nietzsche en los meandros poéticos y filosóficos de sus pensamientos, Lou Andreas no precisó si ella consideraba a Friedrich el representante del Eterno Femenino; después de todo, dejó esta peligrosa

pregunta en suspenso y, sin duda, fue mejor así: por qué no admitir simplemente que el sexo es y permanecerá un enigma.

La mejor definición, para mí la más satisfactoria, de lo femenino nos la ofrece Michelle Sarde. Lo femenino, escribe ella, «es esa parte misteriosa de cada ser humano que se encarna de manera privilegiada en la Mujer»[5]. Las mujeres no tienen la exclusividad de esta feminidad. Habría que estar sordo y ciego para no oír las quejas y las reivindicaciones de los hombres en la actualidad. Igual de sordos como los melómanos del siglo XIX, cuando se quejaban de las heroínas del bel canto. La aparición de libros, cuyos autores, filósofos o ensayistas son hombres que reclaman con fuerza, y algunas veces con vehemencia dolorosa, el derecho a la feminidad, es una prueba innegable del malestar masculino. Al leerlos nos damos cuenta rápidamente –así como lo señalaba no hace mucho Simone de Beauvoir refiriéndose a las mujeres– de que uno no nace hombre: uno se vuelve hombre. Tanto el modelo masculino como el femenino no son otra cosa sino roles «para los que los individuos han sido condicionados»[6]. En cuanto al «universo masculino, está regido por un concepto hueco y mítico: la virilidad»[7]. No se puede ser más claro. Escuchemos a estos hombres que se revelan y rechazan una educación que los vuelve «superiores pero lisiados»[8], que denuncian «esta agresividad que nos enseñan»[9]. De este modo, sin perder tiempo, el varón debe aprender a retener las lágrimas y ahogar su feminidad, porque le transforman el mundo en un campo cerrado de «rivalidades colectivas»[10], en una guerra permanente en la que debe probar sin cesar no sólo que es el más fuerte – «a todos los hombres les prometen el éxito y el poder»[11]–, sino, sobre todo, que es un hombre. De este modo es que la virilidad se transforma en un «mito terrorista»[12]. Tratar a un varón de niña es un modo de presión y opresión tan seguro que para ejercer ese chantaje, los amigos, la familia y la sociedad son cómplices. Ellos saben bien cuál es el mejor modo de obtener todo de parte del niño.

En el futuro, con las mujeres, siempre tendrán la tendencia de querer probar su virilidad que, contrariamente a la feminidad, nunca fue adquirida. Ésta es la razón por la que los compositores que se interesan más en el ser que en el parecer, han preferido poner en escena heroínas femeninas. Entendemos que ellos se agoten y asfixien por querer, como Lucky Luke, coger su sombra. En la

ópera, ellos reencuentran «esa feminidad secreta que constituye la verdad secreta de toda masculinidad»[13], escuchan palabras que les son prohibidas pronunciar, derraman lágrimas que ya no traicionan una inadmisible debilidad. Hoy en día, los hombres ya no tienen razones para aceptar «las obligaciones desmesuradas apegadas a la condición masculina»[14]. ¿Por qué deberían asumir solos, cuando la vida se ha vuelto tan difícil, las responsabilidades financieras y morales de una familia? A Shere Hite, que los interroga largamente en su encuesta sobre la sexualidad masculina[15], los hombres le formulan preguntas a las que se les debería prestar más atención. «¡Ah! ¡Dicen que las mujeres tomen la delantera, que den los primeros pasos, que compartan su feminidad con nosotros! ¡Que nos violen!», insisten Pascal Bruckner y Alain Finkielkraut[16], probando así que la supuesta admiración femenina de la fuerza no es exclusividad de las mujeres. En efecto, está bien compartida con los hombres; considerablemente favorecedora para las mujeres, cuando se trata de trabajo, carrera, creación, el hombre fabricado por la sociedad tiene por principio el no hablar de sí mismo, «su feminidad, su sensibilidad, su deseo de agradar, se quedó en el vestuario»[17]. De su armario, para no correr nunca el riesgo de oír un comentario burlón, todas las mañanas saca el traje que le permita disimularse lo mejor posible entre la muchedumbre.

Gracias a los compositores y sus óperas, los hombres pueden liberar sus emociones reprimidas y presenciar comportamientos histéricos, de los que Charcot predijo que si se manifestaban, en su mayoría y principalmente en las mujeres de su época, éstos también se desarrollarían en los hombres en un futuro. La histeria masculina existe, y es «tan opresora como la histeria femenina»[18]. Ser sometido a un único modelo, el del rendimiento (tanto profesional como sexual), estar obligados a caer en el modelo prefabricado de la virilidad, ahogar su yo más intimo, les hace decir a los hombres, hoy en día más que nunca, «el infierno es ser otro»[19]. El sentido de la jerarquía, inculcado a los niños desde su más tierna edad, es encargado por la sociedad de reforzarlo con el servicio militar de una manera aún más coercitiva. Se comprende por qué los compositores se burlan constantemente del ejército, ya que no existe peor negación del individuo. Durante el período de entrenamiento, no se le ahorra ninguna novatada al joven recluta, novatadas que le quitarán para siempre las ganas de manifestar sus emociones y, en particular, el apego hacia los suyos, lo que es considerado una debilidad, al igual que expresar sus gustos y tendencias hacia los demás. En definitiva, ¿debemos entender que éramos esclavos de

individuos que, a su vez, eran unos esclavos?

Por fortuna, todos los hombres no se someten a la ley de la masa. Muchos escogieron la marginalidad. Por supuesto, los artistas y aquellos que, para vivir, no tienen la necesidad de insertarse en el engranaje apremiante de la sociedad. Al expresarse y actuar en su propio nombre, los creadores y otros hombres como ellos, escogen el estatus que les permite, lo mejor posible, ser ellos mismos. Se liberan automáticamente de un sistema jerárquico y clasificador.

Ya que dicen estar listos para despojarse de sus fortalezas y «acoger en [ellos] esa turbulencia del feminismo»[20], ¡bienvenidos sean! Seremos sus aliadas, tenemos interés en que los hombres desafíen las buenas costumbres de una sociedad conformista. Sabemos que siempre, tanto los compositores, como también los artistas y los marginados, nos han entendido, respetado y amado mejor. Acabado el suspenso secular, estamos ansiosos de saber «qué rostro tendrá la verdadera fuerza viril cuando los hombres tengan el derecho y se sientan capaces de quitarse las máscaras, enseñar sus emociones, su vulnerabilidad y su necesidad de ternura».

Seremos sus aliadas, debido a que somos las primeras víctimas de esa feminidad impuesta por los hombres, de la que, evidentemente, ellos no son los únicos en destacar los defectos más insoportables. Madres abusivas en Mauriac, mujeres tontas, amas de casa malhumoradas, etc. Es cierto que la mayoría de las mujeres, por desgracia en un pequeño número de países, salen del túnel oscuro del siglo XIX. Pero ese siglo de regresión ha dejado huella, la más flagrante de éstas es el machismo ante lo femenino. El hecho de que fueran bellas, inteligentes, independientes económicamente, eficientes en sus trabajos, con sus hijos, maridos y amantes, se volvió una carrera de obstáculos que, las súper mujeres de hoy en día, se declaran listas a emprender. ¿Será ésto razonable?

Las mujeres, que han hecho pagar caro su dependencia a los hombres, han transformado su inseguridad y la falta de confianza en sí mismas en agresividad,

se han convertido, consciente o inconscientemente, en las responsables de su malestar, ¿deberán absorber hoy en día lo femenino y lo masculino? Comprendemos que se hayan aferrado con total desespero a la única parte del poder que se les había concedido. Sin embargo, si ellas quieren formar parte de las decisiones que determinan la orientación de una sociedad, «dar su opinión sobre los planos del edificio»[21], como dice de modo tan estético Nelly Roussel, deben aceptar compartir con los hombres lo que han considerado como su bien menos alienable, su dominio exclusivo: la maternidad y la familia. Las perfeccionistas del trabajo doméstico, que además quieren permanecer ante el hijo como el pariente importante[22], sin que los hombres digan una palabra, no hacen sino perpetuar en la sociedad la separación entre los hombres y las mujeres. El movimiento de liberación femenina que extirpó de la mentalidad femenina esa detestable costumbre que consistía en vivir sólo por y para los demás, debe admitir, sin embargo, que no tiene respuesta para todo. ¿Cómo conciliar en una vida de mujer el trabajo, los hijos, la familia y el amor? Las feministas todavía no han creado ese manual y todas están esperando ese imposible… Existir como individuo, a pesar de las dudas no resueltas, hace de las locas del bel canto, incluso cuando los melómanos siguen pasmándose al escuchar sus divinas vocalizaciones, una manifestación pasada de moda de la feminidad.

Las mujeres han cambiado y es probable que, gracias a ellas, los hombres también lo hayan hecho. Su mentalidad en común hacia la vida ya no puede ser la misma: en el horizonte de la vida, de un hombre, ya no se perfila una de esas guerras de conquista que despertaba en cada uno el jefe, el guerrero, el agresor que estaba adormitado. Para las mujeres, la maternidad ya no es sino una parte de su vida y no el todo del que no tenían escapatoria. Sin embargo, la historia nos ha acostumbrado a retrocesos tan brutales que es de esperarse que esta actitud femenina y feminista sea aún más difícil de extirpar de las mentalidades, una vez que los hombres también la hayan vivido, que se hayan sentido a gusto y la hayan amado. ¡Aprovechemos para sembrar las flores de la tolerancia y empapelar nuestra actual etapa social y cultural! Los hombres quieren acoger para ellos la turbulencia de lo femenino, ¡muy bien! En cambio, las mujeres quisieran sentirse algo más que el porvenir de los hombres, lo que en verdad es poético pero insuficiente. También quisieran identificarse con lo masculino, con lo que ésto tiene de bueno, y ellas esperan que los padres hagan y representen para ellas, lo que las madres han hecho y representado para ellos. Entonces, en

vez de encerrarnos unas en un alistamiento, que me parece va en contra de la naturaleza misma de las mujeres, y otras en un puesto viril y estereotipado, que ya es hora de encerrar en el baúl de los recuerdos, proclamemos alto y fuerte nuestras diferencias con el fin de obtenerlas para todos y todas.

La ópera no sólo canta lo femenino en su aspecto más íntimo y, sobre todo, más individual: también devela la complejidad infinita y sus múltiples aspectos. Al igual que la voz, como hemos tratado de explicar, es la expresión más emotiva de lo que hacen de cada ser humano un ser único, «lo femenino no es lo que se opone a lo masculino sino lo que lo seduce»[23]. ¿Qué representa lo femenino como lo vemos y escuchamos en la ópera y por qué nos seduce?

Por supuesto, la ópera nos atrae, en primer lugar, porque nos habla de amor, pero si nos turba tanto, es porque nos lo canta en todas las tonalidades y lo sugiere en todas sus formas. Los compositores cantan el amor por medio de sus heroínas, la representación, la exaltación del amor y del placer femenino «desbarata las fantasías y nos hace entrever unos escenarios en los que no pensábamos»[24]. Gracias a él, y «desligándose del código de la virilidad, el erotismo masculino puede al fin descubrir su propio polimorfismo y abrirse a placeres desconocidos». Si, en el curso de la vida de un hombre o de una mujer, es ilusorio poder conocer las formas infinitas del amor, la ópera, ofreciéndonos un espacio amoroso libre de obstáculos, nutre nuestras fantasías de una manera privilegiada. Y, como toda forma de arte, no contesta preguntas las hace. Ésta, por ejemplo: los sentimientos y las actitudes amorosas que vivimos sublimadas al escuchar encantados los dúos de Susana y Cherubino, embrujados en el de Elektra y Crisótemis, y embriagados cuando la Mariscala canta por última vez su amor por Octavio –parejas muy ilegítimas de la ópera– ¿estaríamos listos para tolerarlos en los demás? ¿A través de todos esos personajes, soñamos con un amor libre y liberado, sin precisar los límites de nuestra sensibilidad, los límites de nuestra sensualidad y que respete la especificidad de cada individuo? ¿Admitiríamos que cada historia de amor lleva en sí misma su originalidad propia, sus zonas de sombras y de luces, sus campos prohibidos, misteriosos, enloquecedores?

Lo femenino en el otro, esa famosa diferencia, es lo que siempre perseguimos pero que nunca poseemos. Lo que nos hace amar a un ser por ser el prolongamiento de lo que no somos, es decir, la puerta abierta hacia otras posibilidades inaccesibles sólo para él. Los artistas siempre estuvieron cercanos a las mujeres –los compositores de ópera lo prueban ampliamente–, por eso es necesario escuchar con atención lo que dicen, ya que lo que proclaman es poco susceptible a tener una recuperación social. Su mensaje, como el de Beethoven, es un grito desde el corazón que se dirige al corazón de los hombres y las mujeres. «Ahora bien, quién se interesa por el amor» –que es definitivamente el único tema de la ópera–, «quién se interesa por la feminidad»[25], como escribe Michele Sarde. Así es como los compositores crean melómanos, ¡quizá incluso a espalda de los feministas!

No es de extrañarse que en el mundo femenino de la ópera se respire el perfume persistente de la libertad, que allí los seres reivindiquen, más que en otro lugar, el derecho a la diferencia; que los admiren y quieran parecerse a ellos: en una sociedad en donde reina desde hace mucho tiempo la ley masculina, las mujeres siempre han sido, por fuerza, apartadas de las normas. A través de sus heroínas, los compositores se han vuelto los portavoces de esas mujeres siempre fuera de las normas que se introducen,(hoy en día más que ayer), en el mundo del trabajo, las artes y la política; las mujeres no pueden sino modificar la forma y las prioridades, porque no están dispuestas a aceptar un mundo y un modo de vida sin amor.

El discurso femenino, de donde provenga, es un discurso cargado de utopía y subversión. Es una palabra saludable y fecunda, y es muy posible que a través de Brunilda, Turandot, La mujer sin sombra, personajes femeninos hieráticos y fríos, finalmente humanizados, Wagner, Puccini y Strauss hayan soñado con un mundo más humano por ser más femenino. Un mundo que admite la bisexualidad de hombres y mujeres, sin temer que se acerquen a la ambigüedad sexual, es decir, a la trasgresión amorosa; uno de los aspectos más emotivos, poéticos, y para mí, el más real de la ópera. Lo que, sin duda, hace de Mozart uno de los grandes maestros del género, es que a la pregunta: «¿Quiénes somos?», que enuncia de manera tan aguda en Così fan tutte y en Don Giovanni, haya otra que se agrega y aparece como filigrana en todas sus obras: ¿hombre o

mujer?

Notas

Capítulo I

[1] R. Donington, The Rise of Opera, Faber Faber, p. 126.

[2] «Cuando esté bajo tierra… Recordadme…».

[3] F.R. Tranchefort, L'Opéra, tomo I, Ed. du Seuil, p. 89.

[4] San Pablo, Epístola a los Corintios, XIV: 34.

[5] H. Pleasants, The Great Singers, Gallancs, p. 26.

[6] Citado por H. Pleasants, Ibíd., p. 27.

[7] Ibíd., p. 44.

[8] Ibíd., p. 95.

[9] Quantz, citado por H. Pleasants, The Great Singers, p. 98.

[10] Horace Walpole, citado por H. Pleasants, íd., ibíd., p. 99.

[11] Quantz, citado por H. Pleasants, íd., ibíd., p. 99.

[12] Federico el Grande, citado por H. Pleasants, íd., ibíd., p. 104.

[13] Brigitte y Jean Massin, W.A. Mozart, Ed. Fayard, p. 904.

[14] B. y J. Massin, op. cit.

[15] B. y J. Massin, op. cit.

[16] B. y J. Massin, op. cit.

[17] Rémy Stricker, programa de Don Giovanni, representación del 23 de junio de1982.

[18] Op. cit., p. 1111.

[19] Op. cit., p. 1111.

[20] Acto IV, escena IV.

[21] Ed. La Pléiade, segunda parte, carta II, p. 194.

[22] E. Badinter, L´amour en Plus, Ed. Flammarion.

[23] Citado por E. Badinter, L’amour en Plus, p. 105.

[24] J. Lacouture y M.C. D´Aragon, Julie de Lespinasse, Ed. Ramsay.

[25] Ibíd.

[26] Ibíd.

[27] Ibíd.

[28] Ibíd.

[29] Henry Barraud, L’Avant-Scène Opéra, nº 10, p. 60.

[30] H. Barraud, op. cit.

[31] Tout l´Opéra, ed. Robert Laffont, col. «Bouquins»

[32] Sieglinde, La Valquiria, acto I.

[33] Brigitte Massin, Opéra International, no. 26, p. 23.

[34] Ibíd.

[35] Catherine Clément, íd., ibíd.,p. 20.

[36] Harewood en Tout l´opéra, Kobbe. Ed. R. Laffont, col. «Bouquins», p. 568.

[37] L´Opéra de Tristan à nos jours, tomo II, Ed. du Seuil, p. 165.

[38] G. Erismann, Revue de l´Opéra de Paris, nº 1, p. 5.

[39] Pushkin, Eugene Oneguin, canto VIII/32.

[40] G. Erismann, op. cit., p. 6.

[41] Ibíd.

[42] Pierre Boulez en Lulú, tomo 2, ed. J.C. Lattès, col. «Musique et Musiciens».

[43] Françoise P. Lévy, L´Amour nomade, Ed. du Seuil, p. 118.

[44] Ibíd.

[45] F.R. Tranchefort, op. cit., tomo II, p. 80.

[46] F.R. Tranchefort, op. cit.

[47] André Gautier, Puccini, ed. du Seuil, col. «Solfèges», p. 61.

[48] Robert Aubaniac, L'Avant-Scène Opéra, nº 33, p. 5.

[49] Carta de Claude Debussy a un amigo.

[50] Ariadna y Barbazul, 1907, ópera de P. Dukas que es tema de este capítulo. (N. de la A.)

[51] Fechas de creación.

[52] Enumerado en Tout l'opéra, Kobbé, ed. R. Laffont, col. «Bouquins».

[53] Jameux, R. Strauss, ed. du Seuil, col. «Solfèges», p. 69.

[54] D. Jameux, op. cit., p. 92.

[55] Ibíd.

[56] Ibíd.

[57] D. Jameux, op. cit., p. 69.

[58] Milan Kundera, Le Monde de la Musique, nº 20, Janacek.

[59] Acto I, escena II.

[60] Acto II, escena III.

[61] Acto II, escena III.

[62] Acto II, escena III.

[63] Acto III, escena I.

[64] Acto III, escena I.

[65] Acto I, escena II.

[66] Acto I, escena II.

[67] P. Chéreau, Le Matin, 24 de febrero de 1979.

[68] Martine Cadieu, Opéra International, mayo 1982, p. 17.

[69] Ibíd.

[70] Georg Groddeck, Un problème de Femme, ed. Mazarine, p. 16.

Capítulo II

[1] F. R. Tranchefort, L’Opéra, tomo I, ed. du Seuil, p. 54.

[2] Prefacio de Alceste de Gluck citado en Tout L’Opera, Kobbe, pp. 82, 83.

[3] B. y J. Massin, Mozart, ed. Fayard, p. 1022.

[4] B Massin, op.cit., p. 903.

[5] Acto I, escena VIII.

[6] Íd., ibíd.

[7] B. y J. Massin, Mozart, ed. Fayard, p. 1018.

[8] Íd., ibíd., p. 1110.

[9] Íd., ibíd., p. 1110.

[10] Acto I, escena I.

[11] Acto I, escena IX.

[12] Acto I, escena X.

[13] Acto I, escena X.

[14] Acto II, escena IX.

[15] Acto II, escena XIII.

[16] Ibíd.

[17] Ludovic Janvier, L'Avant-Scène Opéra: «Don Giovanni», pp. 133-134.

[18] Acto I, escena XV.

[19] Acto I, escena I.

[20] Acto I, escena I.

[21] Acto I, escena I.

[22] Acto I, escena I.

[23] Acto II, escena XII.

[24] Acto I, escena XIII.

[25] Baudelaire, Don Juan aux enfers.

[26] Acto I, escena XVI: «Pega, pega, bello Masetto».

[27] Acto II, escena VI: «Verás, queridito, si eres buenecito...»

[28] Acto I, escena IX: «Quisiera y no quisiera…»

[29] Pequeño pabellón.

[30] Acto I, escena VIII.

[31] Acto I, escena VI.

[32] Acto I, escena III.

[33] Acto I, escena XI.

[34] Acto II, escena X.

[35] Acto II, escena V.

[36] Acto I, escena V.

[37] Acto II, escena XIV.

[38] Acto II, escena X.

[39] Acto I, escena IX.

[40] Acto I, escena IX.

[41] Acto I, escena IX.

[42] Acto I, escena XVI.

[43] Ibíd.

[44] Carta de Leopold Mozart a su hijo del 12 de febrero de 1778, citado por R. Stricker en Mozart et ses opéras, ed. Gallimard, pp. 65-66.

[45] Acto II, escena XV.

[46] Rémy Stricker, programa del Festival Mozart de la Orquesta de París, 6 de junio de 1982.

[47] Acto II, escena XV.

[48] Ibíd.

[49] B. y J. Massin, Mozart, ed. Fayard, p. 1105.

[50] J. Bourgeois, Giuseppe Verdi, ed. Julliard, p. 252.

[51] Correspondencia entre Flaubert y Sand.

[52] Rey Lear, acto II, escena IV.

[53] Acto III, escena III.

[54] J. Bourgeois, Giuseppe Verdi, ed. Julliard, p. 20.

[55] J. Bourgeois, op. cit., p. 22.

[56] J. Bourgeois, op.cit., p. 34.

[57] Carta de G. Verdi a G. Ricordi del 27 de noviembre de 1899, citada en Toscanini, H. Sachs, ed. F. Van de Velde.

[58] G. de Van, programa de la Ópera de París, Falstaff, 3 de diciembre de 1982.

[59] Carta en francés de G. Verdi a M. Carvalho del 11 de noviembre de 1894, citada en el programa de la Ópera de Paris, Falstaff, 3 de diciembre de 1982.

[60] Acto III, primera parte.

[61] Acto I, segunda parte.

[62] Acto III, segunda parte.

[63] G. De Van, programa de la Ópera de París, Falstaff, 3 de diciembre de 1982.

[64] Demasiado sutil para traducir. Fenton: «Boca besada no pierde ventura» y Nanetta: « Antes renace como hace la luna»... (N. de la A.)

[65] Programa de la Scala de Milán. Falstaff, 17 de enero de 1982.

[66] T. Celli, programa de la Scala de Milán, Falstaff, 17 de enero de 1982.

[67] G. de Van, programa de la Ópera de París, Falstaff, 3 de diciembre de 1982.

[68] Acto II, primera parte.

[69] Acto III, primera parte.

[70] Acto II, segunda parte.

[71] Acto III, final.

[72] A. Boito y G. Verdi, 7 de julio de 1889.

[73] Citado por F. Lafon en un texto sobre Falstaff, grabación de H. von Karajan, 1956.

[74] E. Sans, L'Avant-Scène Opéra:«Parsifal», nº 38/39, p. 26.

[75] El buque fantasma, acto II, escena I.

[76] Lohengrin, acto I, escena II.

[77] Los maestros cantores

[78] Ibíd.

[79] Tannhaüser, acto II, escena IV.

[80] Los maestros cantores de Núremberg, acto III, escena II.

[81] Ibíd.

[82] Ibíd.

[83] Ibíd.

[84] Ibíd.

[85] Los maestros cantores, acto III, escena I.

[86] El buque fantasma, acto I, escena III.

[87] Ibíd.

[88] El buque fantasma, acto I, escena II.

[89] Ibíd.

[90] El buque fantasma, acto III, escena II.

[91] Ibíd.

[92] A. Tubeuf, programa de la Ópera de París del 26 de enero de 1982, p. 7.

[93] El buque fantasma, acto II, escena III.

[94] El buque fantasma, acto II escena I.

[95] El buque fantasma, acto II, escena III.

[96] Tannhaüser, acto I, escena II.

[97] Parsifal, acto III.

[98] El buque fantasma, acto I, escena III.

[99] El buque fantasma, acto II, escena III.

[100] Parsifal, acto I.

[101] Lohengrin, acto II, escena IV.

[102] Tannhaüser, acto II, escena IV.

[103] Ibíd.

[104] Parsifal, acto II.

[105] Lohengrin, acto III, escena II.

[106] El buque fantasma, acto I, escena II.

[107] Teodoro Celli, programa de La Scala de Milán, El Cisne del Caballero, 7 de diciembre de 1981.

[108] Thomas Mann, Souffrances et Grandeur de Richard Wagner.

[109] André Tubeuf, programa de la Ópera de París, Lohengrin, 26 de enero de 1982, p. 9.

[110] Lohengrin, acto III, escena II.

[111] Ibíd.

[112] Ibíd.

[113] Lohengrin, acto II, escena IV.

[114] Lohengrin, acto II, escena IV.

[115] Lohengrin, acto III, escena III

[116] Thomas Mann, Souffrances et Grandeur de R. Wagner, ed. Fayard, p. 141.

[117] Richard Wagner citado por T. Mann en Souffrances et Grandeur de R. Wagner, p. 143.

[118] R. Wagner, Ma Vie, citado por Julius Kapp en Wagner et les femmes, Librairie académique Perrin, p. 231.

[119] El buque fantasma, acto II, escena III.

[120] Ibíd.

[121] Íd., ibíd., acto III, escena III.

[122] Thomas Mann, Souffrance et Grandeur de R. Wagner, ed. Fayard, p. 139.

[123] Los maestros cantores, acto III, escena V.

[124] Thomas Mann, op. cit., p. 147.

[125] Thomas Mann, op. cit., p. 176.

[126] Une comunicación a mes amis , ed. Mercure de France, p. 22.

[127] 127 Léon Poliakov, Le Monde de la Musique, nº 52, p. 18.

[128] T. Mann, op. cit., p. 89.

[129] T. Mann, op. cit., p. 96.

[130] Citado por Teodore Celli, programa de La Scala de Milán del 7 de diciembre de 1981.

[131] Une Communication à mes amis, p. 83.

[132] Citado por Julius Kapp en Wagner et les femmes, p. 238.

[133] Carta a Mathilde Wesendonk, citada por Julius Kapp en Wagner et les femmes, p. 159.

[134] Carta de R. Wagner, citada por Julius Kapp, p. 225.

[135] Une Communication à mes amis, p. 82.

[136] Carta de R. Wagner a A. Roeckel, citada por J. Kapp, p. 263.

[137] Une Communication à mes amis, p. 82.

[138] Une Communication à mes amis, p. 103.

[139] Carta de R. Wagner a Minna, citada por J. Kapp, p. 78.

[140] Ibíd.

[141] Une Communication à mes amis, p. 38.

[142] Id. Ibíd., p. 23.

[143] Citado por Julius Kapp en Wagner et les femmes, pp. 222-223.

[144] Citado por Julius Kapp en Wagner et les femmes, pp. 222-223.

[145] T. Mann, Souffrances et Grandeur de R. Wagner, ed. Fayard, p. 102.

[146] Citado por E. Sans en L'Avant-Scène Opéra: «Parsifal», nº 38/39, p. 24.

[147] Giles de Van, L'Avant-Scène Opéra: «Tosca», p. 42.

[148] Giles de Van, L'Avant-Scène Opéra: «Tosca», p. 42.

[149] G. De Van, L'Avant-Scène Opéra: «Tosca», p. 33.

[150] Íd., ibíd., p. 45.

[151] Íd., ibíd., p. 22.

[152] Íd., ibíd., p. 49.

[153] P. Henriot, L'Avant-Scène Opéra: «Tosca», p. 101.

[154] Bernard Bovier-Lapierre, L'Avant-Scène Opéra: «Tosca», p. 93.

[155] Como le dice Garance a Lacenaire en Les Enfants du Paradis…

[156] Patrice Henriot, L'Avant-Scène Opéra: «Tosca», p. 101.

[157] En francés ocurre esta coincidencia (Barbe-Bleue/Béla Bartók), al traducirse al español se pierde. (N. dela T.)

[158] Yves Navarre, L'Avant-Scène Opéra: «Wozzeck», nº 36, p. 123.

[159] Acto I, escena IV.

[160] Ibíd.

[161] Ibíd.

[162] Acto II, escena I.

[163] Ibíd.

[164] Ibíd.

[165] Acto II, escena II.

[166] Ibíd.

[167] Ibíd.

[168] Ibíd.

[169] Acto II, escena II.

[170] Ibíd.

[171] Ibíd.

[172] Ibíd.

[173] Ibíd.

[174] Ibíd.

[175] S. Goldet, L'Avant-Scène Opéra: «Wozzeck», nº 36, p. 54.

[176] Acto II, escena II.

[177] Ibíd.

[178] Id., Ibíd., nº 36, p. 52.

[179] Acto II, escena III.

[180] Ibíd.

[181] Ibíd.

[182] Acto III, escena II.

[183] Ibíd.

[184] S. Goldet, p. 75.

[185] Acto II, escena IV.

[186] S. Goldet, p. 75.

[187] Martial Petitjean, L'Avant-Scène Opéra:«Wozzeck», nº 36, p. 114.

[188] D. Jameux, L'Avant-Scène Opéra: «Wozzeck».

[189] S. Goldet, Id., Ibíd., comentarios literarios y musicales.

[190] Ibíd.

[191] Acto I, escena II.

[192] Ibíd.

[193] Ibíd.

[194] Acto I, escena III.

[195] Ibíd.

[196] Acto I, escena IV.

[197] Acto I, escena IV.

[198] Acto II, escena IV.

[199] Ibíd.

[200] Acto II, escena V.

[201] Acto I, escena I.

[202] Ibíd.

[203] Acto II, escena IV.

[204] Acto II, escena I.

[205] D. Jameux, op. cit., p. 1.

[206] Acto II, escena I.

[207] Acto I, escena III.

[208] Acto III, escena I.

[209] Acto I, escena III.

[210] Ibíd.

[211] Acto I, escena II.

[212] Ibíd.

[213] L'Avant-Scène Opéra: «Wozzeck», nº. 36, p. 113.

[214] Acto II, escena IV.

[215] Ibíd.

[216] Acto II, escena IV.

[217] Acto II, escena III.

[218] Acto II, escena II.

[219] Carta a Webern citada por D. Jameux en Berg, Ed. du Seuil, col. «Solfèges», p.115.

[220] Acto I, escena II.

[221] Ibíd.

[222] Acto I, escena II.

[223] Acto I, escena II.

[224] Acto II, escena I.

[225] Acto II, escena I.

[226] Acto I, escena III.

[227] Ibíd.

[228] Ibíd.

[229] Acto I, escena III.

[230] Ibíd.

[231] Acto I, escena II.

[232] Ibíd.

[233] Acto II, escena I.

[234] Acto I, escena II.

[235] Ibíd.

[236] Acto III, escena I.

[237] Acto III, escena I.

[238] Ibíd.

[239] Ibíd.

[240] Acto I, escena II.

[241] Ibíd.

[242] Ibíd.

[243] Igor Stravinsky, Chroniques de ma vie, citado en el programa de la Ópera de París, 22 de mayode 1979.

[244] D. Jameux, Berg, Ed. Du Seuil, col. «Solfèges», p. 95.

[245] Peter Grimes, prólogo.

[246] Acto I, escena I.

[247] Ibíd.

[248] Ibíd.

[249] Ibíd.

[250] Acto I, escena I.

[251] Ibíd.

[252] Ibíd.

[253] Ibíd.

[254] Acto I, escena I.

[255] Ibíd.

[256] Ibíd.

[257] Ibíd.

[258] Ibíd.

[259] Ibíd.

[260] Ibíd.

[261] Al referirnos a ella lo haremos como Tía (N. de la T.)

[262] Acto I, escena II.

[263] Ibíd.

[264] Ibíd.

[265] Ibíd.

[266] Acto II, escena I.

[267] Ibíd.

[268] Ibíd.

[269] Ibíd.

[270] Ibíd.

[271] Acto II, escena I.

[272] Ibíd.

[273] Ibíd.

[274] E. Sackville-West, L’Avant-Scène Opéra: «Peter Grimes», comentarios musicales y dramáticos, p. 67.

[275] Acto II, escena I.

[276] Ibíd.

[277] Ibíd.

[278] Acto II, escena I.

[279] Ibíd.

[280] Ibíd.

[281] Ibíd.

[282] Acto II, escena II.

[283] Ibíd.

[284] Ibíd.

[285] Acto III, escena I.

[286] Ibíd.

[287] Acto III, escena II.

[288] Acto III, escena II.

[289] Ibíd.

[290] Ibíd.

[291] Ibíd.

[292] Ibíd.

[293] Acto III, escena II.

[294] Ibíd.

[295] E. Sackwille-West, L'Avant-Scène Opéra: «Peter Grimes», nº 31, p. 71.

[296] Colin Davis, Id., Ibíd., p.100.

[297] Acto III, escena I.

[298] Acto I, escena I.

[299] Acto I, escena II.

[300] Jon Vickers, L'Avant-Scène Opéra: «Peter Grimes», p. 95.

[301] Acto I, escena II.

[302] Acto III, escena I.

[303] Jon Vickers, L'Avant-Scéne Opera: «Peter Grimes», p. 95.

[304] Ibíd.

[305] Benjamin Britten, «Genèse de Peter Grimes», L'Avant Scène Opéra: «Peter Grimes», p. 18.

[306] Acto II, escena II.

[307] R. de Candé, La musique, Ed. du Seuil, p. 175.

[308] Ibíd.

[309] Alban Berg, «Le Probleme de l'Opéra», L'Avant Scène Opéra: «Wozzeck», nº 36, p. 14.

[310] Gustave Kobbé, Tout l'opéra, Ed. Laffont, col. «Bouquins», p.596.

Capítulo III

[1] Miembro de la Comuna y amigo de Louise Michel.

[2] Charles Gaudier, Carmen de Bizet, P. Mellotée editor.

[3] Jean de Solliers, L'Avant-Scène Opéra, nº 26, p. 48.

[4] Sobre este baile con ritmo binario de origen cubano es que Bizet compuso la primera aria de Carmen: «El amor es hijo de Bohemia…».

[5] C. Gaudier, Carmen de Bizet, p. 39.

[6] Panorama Musiques, nº 43, p. 53.

[7] Teresa Berganza, carta a Peter Diamond, citada en el programa de la Ópera de París, representación de mayo de 1980.

[8] André Tubeuf, Opéra International, nº 47.

[9] Piero Faggioni, programa de la Ópera para las representaciones de la Ópera-Cómica, mayo 1980.

[10] Teresa Berganza, L'Avant-Scène Opéra, nº 16, p. 117.

[11] J. C. Carrière, La Tragédie de Carmen, p. 16.

[12] P. Mérimée, Carmen.

[13] Ibíd.

[14] Fürtwangler, Musique et Verbe, Le Livre de Poche, col. «Pluriel», p. 147.

[15] En una carta citada por J. Gregor en el prefacio de su libro Un maître de l'opéra: Richard Strauss, Mercure de France.

[16] Indicaciones de escenas de H. von Hofmannsthal.

[17] J. Gregor, Un maître de l'opéra: R. Strauss, p. 134.

[18] H. von Hofmannsthal, indicación de puesta en escena para Elektra.

[19] Citado por J. Gregor, p. 87.

[20] Joseph Gregor.

[21] Roman Rolland, Musiciens d'aujourd'hui, Librairie Hachette.

[20] 22 H. von Hofmannsthal,indicaciones de puesta en escena para Elektra.

[23] Hacia 1103-1104.

[24] H. von Hofmannsthal, indicaciones de puesta en escena para Electra.

[25] Elektra, presentación de la grabación del Karl Böhm.

[26] Elektra, texto de presentación de la grabación.

[27] R. Rolland, Musicien d'aujourd'hui, Librairie Hachette, p. 122.

[28] Carta de H. von Hofmannsthal a R. Strauss, citada por H. Thomas en su prefacio del Théâtrede H. von Hofmannsthal, Gallimard.

[29] Ibíd.

[30] Ibíd.

[31] G. Favre, L'oeuvre de P. Dukas, Ed. Durand & Co., p. 80.

[32] Acto I, indicaciones de puesta en escena.

[33] Indicaciones de puesta en escena.

[34] Indicación de puesta en escena.

[35] Ibíd.

[36] Ibíd.

[37] Indicación de puesta en escena.

[38] Ibíd.

[39] Ibíd.

[40] Albert Memmi, La Dépendance, Gallimard, p. 107.

[41] Gérard Condé, programa de la Ópera de Paris, 12 de julio de 1975.

[42] Indicación de puesta en escena.

[43] Ariadna y Barbazul, Acto III.

[44] Indicación de puesta en escena.

[45] Indicación de puesta en escena.

[46] G. Fauré, Le Figaro, 11 de mayo de 1907.

[47] G. Samazeuilh, Paul Dukas, A. Durand et Fils éditeurs, p. 20.

[48] G. Condé, Dictionnaire de la Musique, Ed. Bordas, p. 293.

[49] J. Dupont, programa de la Ópera de París, 12 de julio de1975.

[50] M. Maeterlink, Lettre à Jacques Rouché, 26 de diciembre de1934.

[51] P. Dukas, Chroniques musicales sur deux siècles, Ed. Stock «Musique», p. 155.

[52] Ibíd.

[53] P. Dukas, op cit., p. 155.

[54] Ibíd.

[55] Ariadna y Barbazul, acto II.

[56] Ibíd.

[57] Ibíd.

[58] G. Févre, L'oeuvre de P. Dukas, Durand y Cia. editores.

[59] J. Dupont, programa de la Ópera de París, 12 de julio de 1975.

[60] Ariadna y Barbazul, acto II.

[61] Indicación de puesta en escena.

[62] O. Messiaen, La Revue musicale, mayo/junio 1936, p. 81.

[63] P. Dukas, Chronique musicales sur deux siécles, p. 155.

[64] O. Messiaen, op.cit., p. 84.

[65] A. George, La Revue musicale, mayo/junio 1936, p. 95.

[66] P. Dukas, op. cit.

[67] Ibíd.

[68] Paul Dukas, op. cit., p.155.

[69] Ibíd.

[70] M. Maeterlinck, prefacio de su Teatro completo.

[71] Ibíd.

[72] Gary Bertini, programa de la Ópera de París, 12 de julio de 1975.

[73] Carta de Paul Dukas a V. d'indy, citada por G. Favre en L'Oeuvre de P. Dukas, p. 16.

[74] R. Brussel, La Revue musicale, mayo/junio 1936, p. 43.

[75] 75 P. Dukas, op. cit.

[76] 76 Ibíd.

[77] G. Favre, Paul Dukas, Ed. Durand, p. 24.

[78] P. Dukas citado por R. Brussel en La Revue musicale, mayo/junio 1936, p. 48.

[79] P. Dukas, Cronique musicale sur deux siècles.

[80] O. Messiaen, La Revue musicale, mayo/junio 1936.

[81] M. Maeterlinck, citado por G. Compère en el programa de la Ópera de París del 12 de julio de 1975.

[82] Ibíd.

[83] Ibíd.

[84] E. y J. de Goncourt, La Femme au XVIII siècle, Flammarion, «Champs».

[85] É. Badinter, L’Amour en plus, Ed. Flammarion, p. 169.

[86] É. Badinter, L’Amour en plus, Ed. Flammarion, p. 202.

[87] A. Martin-Fugier, La Bourgeoise, p. 8.

[88] É. Badinter, op. cit., p. 255.

[89] A. Martin-Fugier, op. cit., p. 24.

[90] Íd., ibíd., p. 22.

[91] Íd., ibíd., p. 30.

[92] Íd., ibíd., p. 35.

[93] Íd., ibíd.

[94] A. Martin-Fugier, La Bourgeoise, p. 27.

[95] É. Badinter, L'Amour en Plus, p. 246.

[96] Íd., ibíd., p. 235.

[97] Íd., ibíd., p. 235.

[98] A. Martin-Fugier, op. cit., p. 88.

[99] Citado por A. Martin-Fugier, La Bourgeoise, p. 258.

[100] Citado por A. Martin-Fugier, La Bourgeoise, p. 258.

[101] Íd., ibíd., p. 250.

[102] Carta de Madame du Châtelet a Saint-Lambert, citado por É. Badinter en Émilie, Émilie, p. 452.

[103] Íd., ibíd., p. 453.

[104] Íd., ibíd., p. 449.

[105] Cartas inéditas de G. Sand a P. Viardot, Nlles Éditions Latines, p. 250.

[106] Íd., ibíd., p. 72.

[107] Íd., ibíd., p. 245.

[108] Íd., ibíd.., p. 260.

[109] Íd., ibíd.., p. 260.

[110] E. Borneman, Le Patriarcat, Ed. PUF, «Perspectives Critiques».

[111] Louise Michel, Mémoires, Petite Collection Maspero, p. 168.

[112] Íd., ibíd.., p. 97.

[113] Íd., ibíd.., p. 97.

[114] Íd., ibíd.., p. 97.

[115] Íd., ibíd.., p. 82.

[116] Íd., ibíd.., p. 87.

[117] Íd., ibíd.., p. 81.

[118] Íd., ibíd.., p. 83.

[119] É. Badinter, Émilie, Émilie, p. 270.

[120] Louise Michel, Mémoires, p.109.

[121] Virginia Woolf, Les Fuits étranges et brillants de L'Art, Ed. des Femmes, p. 27.

[122] 122 Ibíd.

Capítulo IV

[1] Citado por F. R. Tranchefort en L'Opéra, Ed. du Seuil, col. «Points», p. 309.

[2] R. Wagner, Une Communication à mes amis, Mercure de France, p. 26.

[3] Carta de Puccini al Corriere Della Sera, citado en Toscanini de Harvey Sachs, Ed. F. Van de Velde, p. 160.

[4] J. C. Carrière, programa de Carmen en el teatro de Bouffes du Nord.

[5] P. Dukas, Chroniques Musicales sur siècles.

[6] J. J. Rousseau, La Nouvelle Heloise, Ed. La Pléiade, p. 132.

[7] H. von Hofmannsthal, citado por S. Kohler en el programa de la Ópera de Paris: Ariadna en Naxos, 4 de julio de 1983.

[8] Janine Chasseguet-Smirgel, Psychanalyse de L'art et de la creativite, Ed. P.B.P., p. 44.

[9] R. de Candé, La Musique, Ed. du Seuil, p. 159.

[10] En el invernadero.

[11] Carta de H. von Hofmannsthal a Richard Strauss, 20 de marzo de 1911.

[12] J. J. Rousseau, La Nouvelle Héloise, Ed. la Pléiade, p. 195.

[13] Éric Spitz , Oui, la Philosophie, nº 1: «Masculin-Féminin», p. 36.

[14] Louise Michel, Mémoires, p.165.

[15] M. Yourcenar, Epílogo de Ana Soror…, Gallimard, p. 149.

[16] 16 V. Woolf, Les Fruits étrangeset brillants de l'art, Ed. des Femmes, p. 34.

[17] Werther, acto III, escena I.

[18] Dictionnaire de la Musique, publicado bajo la dirección de M. Honegger, Ed. Bordas, p. 534.

[19] Íd., ibíd., p. 164.

[20] É. Badinter, Émilie, Émilie..., p. 258.

[21] B. y J. Massin, Mozart, Ed. Fayard, p. 175.

[22] Cartas citadas por B. y J. Massin, p. 179.

[23] Carta de F. Wieck a la Sra. Schumann madre, 9 de agosto de 1830, citado en el Journal Intime de R. y C. Schumann.

[24] Carta de A. Schactner a M. Mozart, abril de 1792, citado por B. y J. Massin, p. 10.

[25] Carta de F. Wieck a la Sra. Schumann, 9 de agosto de 1830, Journal Intime, p. 61.

[26] Carta de Madame Schumann a Robert, Journal Intime, p. 62.

[27] Carta de Leopold Mozart, citada por B. y J. Massin, p. 17.

[28] Íd., ibíd., p. 18.

[29] Carta de Wolfgang a Léopold Mozart, Id., Ibíd.., p. 184.

[30] Carta de Wolfgang a Leopold Mozart del 8 de noviembre de 1772, citada por B. y J. Massin, p. 184.

[31] Carta de Leopold a Wolfgang Mozart del 12 de Febrero de 1778, citada en Mozart et ses opéras, Rémy Stricker, Gallimard, p. 66.

[32] Carta de F. Wieck, citada en Journal In-time de R. y C. Schumann.

[33] M. Brion, prefacio en Journal Intime de R. y C. Schumann, p.66.

[34] Ibíd.

[35] Carta de Clara Wieck a Robert Schumann en Lettre d'amour de Robert et Clara Schumann, Ed. Buchet-Chastel, pp. 6970.

[36] Carta de Clara a Robert del 24 de noviembre de 1837, op.cit., p. 71.

[37] Carta de Robert a Clara del 29 de noviembre de 1837, op. cit., pp. 73-74.

[38] Carta de Robert a Clara del 30 de noviembre de 1837, op. cit., pp. 74-80.

[39] Carta de Clara a Robert del 6 de diciembre de 1837, op. cit., p. 81.

[40] Journal intime, Ed. Buchet-Chastel, p. 124.

[41] Journal intime, p. 123.

[42] Ibíd.

[43] Béatrice Slama, en Miserable et glorieuse, la femme du XIX siècle de J. P. Aron.

[44] 44 Madame de Genlis, Discour sur la suppression des couvents et l'éducation

publique des femmes, citado por É. Badinter en Émilie, Émilie…, p. 358.

[45] Jacques Lacarrière, Marie d'Égypt, Ed. J. C. Lattès, p. 41.

[46] Louise Michel, Mémoires

[47] É. Badinter, Émilie, Émilie…, p. 476.

[48] Lettres inédites de George Sand à P. Viardot, Nlls. Éd. Latines, p. 160.

[49] Ibíd.

[50] Henri Malherbe, Malibrán, Ed. Albin Michel, p. 171.

[51] Charles Gaudier, Carmen de Bizet, P. Mellottée editor.

[52] Charles Gaudier, Carmen de Bizet, P. Mellottée editor

[53] H. Malherbe, Malibrán, p. 83.

[54] En 1833 su remuneración para una temporada de cinco meses en Inglaterra fue de 750.000 francos de esa época, más o menos, 230.000 euros.

[55] Es lo que declararon los médicos de la época…

[56] Jeannine Reiss entrevistada por Alain Duault en Les Nouvelles Littéraires, nº 7811, p. 30.

[57] Françoise Lévy, L'Amour nomade, Ed. du Seuil, p. 74.

[58] Cartas de George Sand a Pauline Viardot, Nlles Ed. Latines, p. 762.

[59] Paul Dukas, Chroniques musicales sur deux siècles, Ed. Stock Musique, p. 176.

[60] Carta de Pauline Viardot a George Sand.

[61] Ibíd.

[62] Citado en la correspondencia entre George Sand y Pauline Viardot, Nlles Ed. Latines.

[63] Le Monde de la Musique, diciembre 1982, p. 22.

[64] Correspondencia de George Sand-Pauline Viardot, Nlles Ed. Latines.

[65] B. y J. Massin, Mozart, ed. Fayard, p. 357.

[66] 66 Citado en Wagner et les femmes de Julius Kapp, Librairie Académique Perrin, p. 9.

[67] B. Horowitz, Théâtre d'Opéra.

[68] Roland de Candé, La Musique, Ed. du Seuil, p. 602.

[69] Marie-Claude Pfauwadel, Respirer, parler, chanter, Ed. Le Hameau, p. 48.

[70] Íd., ibíd., p. 95.

[71] Durante el día consagrado a Kathleen Ferrier, 27 de agosto de 1980.

[72] M.C. Pfauwadel, op. cit.

[73] M.C. Pfauwadel, op. cit.

[74] Ibíd.

[75] G. Jones, entrevista en Opéra International, julio/agosto 1982.

[76] R. Barthes, Lo obvio y lo obtuso.

[77] Diccionnaire de la Musique, Ed. Bordas, p. 1094.

[78] D. Fernandez, Porporino, Le Livre de poche, p. 386.

[79] Las Bodas de Fígaro, acto II, escena III.

[80] D. Fernandez, op. cit., p. 386.

[81] Y. Saint-Jalmes, Opéra International, marzo 1979, nº 16.

[82] Hector Berlioz, citado por P. J. Salazar en Idéologies de l'opéra, p. 178.

[83] Ibíd.

[84] Ariadna en Naxos, Prólogo.

[85] Ibíd.

[86] Ibíd.

[87] D. Fernandez, Porporino, Le Livre de poche.

[88] Ibíd.

[89] R. Donington, The Rise of Opera.

[90] D. Fernandez, op. cit.

[91] 91 M. Yoursenar, Ana, soror…, Círculo de Lectores, p. 103.

[92] G. Falconnet y N. Lefaucheur, La Fabrication des Mâles.

[93] G. Falconnet y N. Lefaucheur, La Fabrication des Mâles.

[94] T. Mann, Souffrances et Grandeur de R. Wagner, Fayard, p. 84.

[95] G. Samazeuilh, Paul Dukas, Ed. A. Durand et Fils, p. 20.

[96] J. V. Hocquard, L'Avant-Scène Opéra, nº 16/17, p. 37.

[97] V. Woolf, Les Fruits étranges et brillants de l'art, Ed. des Femmes, p. 34.

[98] Ibíd.

[99] V. Woolf, Mrs. Dalloway: «For Shakespeare love between man and woman was repulsive»…

[100] R. Barthes, Lo obvio y lo obtuso.

[101] Y. Pélicier, catálogo Alpha Fnac: Charcot et l'hystérie au XIX siècle, p. 5.

[102] Dictionnaire de la Musique, Ed. Bordas, p.1093.

[103] Profesor Paul Castaigne, catálogo Alpha Fnac: Charcot et l'hystérie au XIX siècle p. 3

[104] G. Guillain, íd., ibíd., p. 9.

[105] Hospital en el que trabajaba.

[106] É. Roudinesco, La Bataille de 100 ans, Histoire de la Psychanalyse, Ed. Ramsay, p. 37.

[107] L. Daudet, citado en el catálogo Alpha Fnac: Charcot et l'hystérie au XIX siècle, p. 10.

[108] Janine Chasseguet-Smirgel, Psychanalyse de l'art et de la créativité.

[109] C. E. Lasègue, catálogo Alpha Fnac: Charcot et l'hystérie au XIX siècle, p. 5.

[110] A. M. Bourneville y P. Régnard, catálogo Alpha Fnac, p. 15.

[111] La Révolution Surréaliste, nº 11, marzo 1928.

[112] G. Flaubert en Correspondance Flaubert-Sand, Ed. Flammarion, p. 118.

[113] Edgar Varèse, Écrits.

[114] Roland Barthes, Lo obvio y lo obtuso.

[115] André Tubeuf, L'Avant-Scène Opéra, nº 30, p. 94.

[116] L. Dispot: entrevista con J. P. Sartre, Le Matin, 8 de abril 1980.

[117] C. Clément y B. Pingaud: entrevistas con J. P. Sartre, Le Matin, 17 abril de 1980.

[118] L. Dispot: entrevista con J. P. Sartre, Le Matin, 8 de abril 1980.

[119] P. Dukas, Chroniques musicales sur deux siècles, Ed. Stock Musique, p. 82.

Bibliografía

1. SOBRE LA ÓPERA

ARTAUD, Antonin, Le théâtre et son double, Idées/Gallimard, 1964.

BARRAUD, Henry. Les Cinq Grands Opéras, Le Seuil, 1972.

BEAUSANT, Philippe, Versailles, Opéra, Gallimard, 1981.

BERG, Alban, Lulu, 2 vol, comentado por F. Cerha, presentada por P. Boulez y P. Chéreau. Prólogo de R.Liebermann, «Musique et Musiciens»m J.-C. Lattès, 1979.

BOURGUEOIS, Jacques, L'Opéra des origines à Derain, Julliard, 1983.

BUSSER, Henri, De Pelléas aux Indes Galantes, Fayard, 1955.

CLÉMENT, Catherine, L'Opéra ou la Défaite des femmes, Grasset, 1979.

DENT, Edward J., The Rise of Romantic Opera, Cambridge University Press, 1976.

DONINGTON, Robert, The Rise of Opera, Faber and Faber, Londres & Boston, 1981.

DRUMMOND, John D., Opera in Perspective, J.M. Dent & Sons Ltd., 1980.

FERNÁNDEZ, Dominique, Porporino, Grasset, Le Livre de poche, 1974.

GAUDIER, Charles, Carmen de Bizet, P. Mellottée éditeur, 1922.

HERIOT, Angus, The Castrati in Opera, Calder and Boyars, Londres, 1956.

HOCQUARD, Jean-Victor, Le Don Giovanni de Mozart, Aubier-Montaigne, 1978.

HOFMANN, Michel-R., Histoire de l'Opéra, Hermes, París, 1967.

HOFMANNSTHAL, Hugo von, Le Chevalier à la Rose et autres pièces, Gallimard, 1979.

HOROWICZM Bronislaw, Le Théâtre d'opéra, «Les Introuvables», Pierre

Horay, 1976.

JOUVE, Pierre-Jean, Le Don Juan de Mozart, «Les Introuvables», Éditions D’AUJOURD’HUI, 1979.

KOBBÉ, Gustave, Tout l’opéra, «Bouquins», Robert Laffont, 1980.

LEFRANÇOIS, André, Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg, Étude thématique et analyse, derechos de André LefranÇois, 1978.

LEIBOWITZ, René, Histoire de L’opéra, Buchet/Chastel, 1957.

LEIBOWITZ, René, Les Fantômes de L’opéra, Gallimard, 1952.

LIEBERMANN, Rolf, Actes et entractes, Stock, 1980.

LIEBERMANN, Rolf, En passant par Paris – Opéras, Gallimard, 1980.

MALHERBE, Henry, Carmen, Albin Michel, 1951.

MASSIN, Jean, Don Juan mythe littéraire et musical, Stock Musique, 1979.

MÉRIMÉE, Prosper, Carmen, Calmann-Lévy, 1885.

ORREY, Leslie, A Concise History of Opera, Thames and Hudson Ltd., Londres, 1979.

PAYNE, Alexis, Grands Opéras du repertoire, Fayard, 1979.

PFAUWADEL, Marie-Claude, Respirer, parler, Chanter…, Le Hameau éditeur, 1981.

PLEASANTS, Henry, The Great Singers, Victor Gallancs Ltd., Londres, 1977.

PRUNIÈRES, Henri, L’Opéra italien en France avant Lulli, Libraire Honoré Champion, 1975.

RIO, Marie-Noël y ROSTAIN, Michel, L’Opéra mort ou vif, Encres-éditions Recherches, 1982.

ROLLAND, Romain, Histoire de l’opéra en Europe avant Lulli et Scarlatti, Slatkine Reprints, Genève, 1971.

ROSENTHAL, Harold y Warrack, John, Dictionaire de l’opéra, Fayard, 1974.

SALAZAR, Philippe-Joseph, Idéologies de l’opéra, PUF, 1980.

SERVIÈRES, Georges, Tannhäuse a l’Opéra en 1861, Librairie Française Fishbacher, 1895.

TRANCHEFORT, Françoise-René, L’Opéra, 2 vol., Le Seuil, 178.

L’OPERA, 800 oeuvres de 1597 à nous jours, introducción de Rolf Liebermann, Arnoldo Mondadori Editore, SpA, Milán, 1977, Ramsay, 1979

Revistas:

L’Avant-Scène Opéra. La lista de números de la revista consultados para la elaboración de esta obra es tan extensa que sería demasiado enumerarlos aquí. Los amantes de la opera que están familiarizados con esta publicación, reconocen el gran trabajo de quienes escriben en ella y valoran su contenido como obra de consulta a la par que como lectura de placer.

L’ARC, L’Opéra comme theatre, Aix-en-Provence, cuarto trimester, 1965.

Musique en Jeu, número 14 ópera/textos, Le Seuil, mayo de 1974.

2. SOBRE LOS MÚSICOS, LOS COMPOSITORES Y LOS INTÉRPRETES

BOURGEOIS, Jacques, Giusseppe Verdi, Julliard, 1978.

CASANOVA, Nicole, Isolde 39–Germain Lubin, Flammarion, 1974.

DELMAS, Marc, Georges Bizet, Pierre Bossuet éditeur, 1930.

DESTERNES, Suzanne y CHAUDIET, Henriette, La Malibran, Fayard, 1969.

FAVRE, Georges, L’Oeuvre de Paul Dukas, Durand et Cie, 1969.

GAUTHIER, André, Puccini, Solfèges/Seuil, 1961.

GOLÉA, Antoine, Richard Strauss, Flammarion, 1965.

GREGOR, Joseph, Richard Strauss, Mercure de France, 1942.

JAMEUX, Dominique, Berg, Solfèges/Seuil, 1971.

JAMEUX, Dominique, Richard Strauss, Solfèges/Seuil, 1980.

KAPP, Julius, Richard Wagner et les femmes, Librairie Académique Perin, 1974.

MALHERBE, Henry, La Passion de Malibran, Albin Michel, 1937.

MANN, Thomas, Souffrances et Grandeur de Richard Wagner, Fayard, 1933.

MASSIN, Brigitte y Jean, Wolfang Amadeus Mozart, Fayard, 1970.

REPARAZ, Carmen de, María Malibran, la Diva Romantique, Librairie Académique Perrin, 1979.

ROSTAND, Claude, Richard Strauss, «Euterpe», número 6, La Colombe, 1949.

SACHS, Harvey, Toscanini, Francis van de Velde, 1980.

SAMAZEUILH, Gustave, Paul Dukas, Durand et fils éditeurs, 1913.

SAND, George y VIARDOT, Pauline, Lettres inédites 1839-1849, introducción de Thérèse Marix-Spire, Nouvelles Éditions Latines, 1959.

SCHUMANN, Robert y Clara, Journal intime, Buchet/Chastel, 1976.

SCHUMANN, Robert y Clara, Lettres d’amour, Buchet/Chastel, 1976.

WAGNER, Richard, Une communication à mes amis, Mercure de France, 1976.

Número especial de la Revue Musicale, mayojunio de 1936, Paul Dukas.

3. SOBRE LA HISTORIA DE LA MÚSICA

BERLIOZ, Hector, Les Soirées de l’orchestre, Stock Plus Musique, 1980.

CANDÉ, Roland de, La Musique (histoire, dictionnaire, discographie), Le Seuil, 1969.

DAMIAN, Jean-Michel, L’Harmonie perdue, Mazarine, 1980.

DUKAS, Chroniques musicals sur deux siècles, Stock Musique, 1980.

FURTWANGLER, Wilhelm, Musique et Verbe, Albin Michel/Le Livre de poche, 1963; prefacio, referencias biográficas, apéndice y notas, 1979.

HELLER, Stephen, Lettres d’un musician romantique à Paris, Flammarion, 1981.

HONEGGER, Marc, Dictionnaire de la musique, Les homes et leurs oeuvres, 2 vol, Bordas, 1970.

HONEGGER, Marc, Sciences de la musique, Technique, forme, instruments, 2 vol, Bordas 1976.

ROLLAND, Romain, Musiciens d’aujourd’hui, Hachette, 1908.

SCHUMANN, Robert, Sur les musiciens, Stock Musique, 1979.

4. SOBRE LA IDENTIDAD MASCULINA Y FEMENINA

ADLER, Laure, Les Premières Journalistes, Payot, 1979.

ARON, Jean-Paul, Misérable et glorieuse, la femme du XIXe siècle, Fayard. 1980.

BADINTER, Élisabeth, L’Amour en plus, Flammarion, 1980.

BADINTER, Élisabeth, Émilie, Émilie. L’Ambition feminine au XVIIIe siècle, Flammarion, 1980.

BORNEMAN, Ernest, Le Patriarcat, PUF/Perspectives Critiques, 1979.

BRUCKNER, Pascal y FINKELKRAUT, Alain, Le Noveau désordre amoreux, Le Seuil, 1977.

CHESLER, Phyllis, Les Femmes et la folie, Payot, 1975.

DELBÉE, Anne, Une Femme, Presses de la Renaissance, 1982.

FALCONNET, G., y LEFAUCHEUR, N., La Fabrication des males, Le Seuil, 1975.

FRIEDAN, Betty, The Second stage, Summit Books, Nueva York, 1981.

GONCOURT, Edmond y Jules, La Femme au XVIIIe siècle, prefacio de Élisabet Badinter, Champs/Flammarion, 1982.

GRODDECK, Georg, Un problème de femme, Mazarine, 1979.

HITE, Shere, The Hite Report on Male Sexuality, Alfred A. Knopf, Nueva York, 1981.

HORER, Suzanne y SOCQUET, Jeanne, La Création étouffée, Pierre Horay,

1973.

LACARRIÈRE, Jacques, Marie d'Égypte (novela), J.-C. Lattès, 1983.

LACOUTURE, Jean y D'ARAGON, Marie-Christine, Julie de Lespinasse, Ramsay, 1980.

LEVY, Françoise P., L'Amour nomade, Le Seuil, 1981.

MARTIN-Fugier, Anne, La Bourgeoise, Grasset, 1983.

MACCIOCHI, Maria A., Les Femmes et leurs maîtres, Christian Bourgois, 1978.

MEMMI, Albert, La Dépendance, Gallimard, 1979.

MICHEL, Louise, Mémoires, Petite collection Maspero, 1979.

NIN, Anaïs, Journal, 4 vol, Stock.

NIN, Anaïs, Être une femme, «Le Cabinet Cosmopolite», Stock, 1977.

OLIVIER, Christianne, Les Enfants de Jocaste, Denoël, Gonthier, 1980.

ROUDINESCO, Élisabeth, La Bataille de cent ans, Histoire de la psychoanalyse en France, tomo I, Ramsay. 1982.

ROUDY, Yvette, La Femme en marge, Flammarion, 1975.

SARDE, Michèle, Regard sur les Françaises, Stock, 1983.

WOOLF, Virginia, Les Fruits estranges et brilliants de l'art, Éditions des Femmes, 1983.

ZELDIN, Theodore, Histoire des passions françaises, tomos del I al V, Encres-Éditions Recherches, 1979.

5. SOBRE EL ARTE Y LA CREACIÓN

BARTHES, Roland, L'Obvie et l'obtus, Essais critiques III, Le Seuil, 1982.

BAUDELAIRE, Charles, L'Art Romantique, Alphonse Lemerre éditeur, 1889.

BOULEZ, Pierre, Points de repère, Le Seuil-Christian Bourgois, 1981.

CHASSEGUET-SMIRGUEL, Janine, Psychanalyse de l'art et de la créativité, Petite Bibliothèque Payot, 1971.

FLAUBERT-Sand, Correspondence, Flammarion, 1981.

NIETZSCHE, Friedrich, Le cas Wagner, Idées/Gallimard, 1974.

VARÈSE, Edgard, Écrits, Christian Bourgois, 1983.

YOURCENAR, Marguerite, Anna, soror… (epílogo), Gallimard, 1981.

Además de estas fuentes también se incluyen referencias encontradas en los documentos y los programas de la Ópera de París, de la Scala de Milán, del Covent Garden en Londres, etc., además de otras publicaciones (Le Monde de la Musique, Opéra International, etc.) y programas de radio, en especial en Le Matin des Musiciens, de France Musique.

Créditos fotografías